

geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov **Icone e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov** Icone e

metrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov Icone e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov Icone e g

geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov **Icone e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov** Icone e

Dottorando arch. Pasquale Bianchini
Tutor prof. arch. Mariella Dell'Aquila

Icone e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov

Premessa	3
-----------------	----------

capitolo 1	Linguaggio e forma nell'architettura del Costruttivismo
-------------------	--

1.1	Le avanguardie sovietiche: la formazione del linguaggio Costruttivista	9
1.2	Vchutemas / Vchutein 1920-30	19
1.3	L'architettura del Costruttivismo	31

capitolo 2	Utopia e realtà nell'architettura sovietica del 1920-30
-------------------	--

2.1	Torre-Monumento alla III Internazionale, Vladimir Efgrafovich Tatlin, Mosca 1919-20	45
2.2	Il Palazzo del Lavoro dei Fratelli Vesnin, Mosca 1922-23	52
2.3	Padiglione Sovietico: "Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes", Konstantin Stepanovich Mel'nikov, Parigi 1925	59

capitolo 3	Ivan Il'ich Leonidov
-------------------	-----------------------------

3.1	Genio Ribelle	73
3.2	Il linguaggio architettonico	78
3.3	Tecniche e metodi di rappresentazione	90
3.4	La Rappresentazione della "Nuova Forma"	103

capitolo 4	Struttura, geometria e forma
-------------------	-------------------------------------

4.1	Casa editrice Izvestija	113
4.2	L'Istituto Lenin 1927	122
4.3	Il Commissariato dell'Industria Pesante, 1932	140
4.4	Utopie moderne o linguaggio contemporaneo?	156

Appendice	Regesto delle opere	165
	Bibliografia	169
	Indice e fonti delle Illustrazioni	173

Premessa

Da quando, alla sola età di 25 anni, Ivan Leonidov apparve per la prima volta sulla scena dell'architettura sovietica nel 1927¹ con il progetto della sua tesi di laurea, da quel momento contribuì alla storia dell'avanguardia russa sia per l'innovazione del suo pensiero che per la forza della sua personalità. I caratteri innovativi dei suoi progetti e quel suo particolare pensiero architettonico sono i testimoni della profonda influenza che egli esercitò, e continua ancora oggi ad esercitare, sull'intero pensiero architettonico mondiale nonostante la maggior parte dei suoi progetti non sia mai stata realizzata, rimanendo così solo sulla carta² ipotesi progettuali, dalle quali però si evincono tutte le intenzioni dell'avanguardia: anti-accademismo, macchinismo, dinamismo etc.

Una figura unica e in un certo senso enigmatica nel panorama mondiale del XX secolo. All'apice della sua carriera (negli anni del 1927 al 1934), era il più giovane di una pleiade di artisti di avanguardia (F. L. Wright, K. Maleviè, M. Ginburg, Mies van der Rohe, L. Lisickij). Il suo archivio arrivò nelle mani degli studiosi in condizioni pietose. La maggior parte dei progetti disegnati da Leonidov era scomparsa. Può essere considerato un vero e proprio miracolo il fatto che i suoi progetti degli anni 1926-1930 siano giunti fino a noi sotto forma di pubblicazioni nella rivista "SA"³.

Durante la sua vita Leonidov produsse un gran numero di opere nelle quali conservò costantemente una totale fede nelle idee centrali della sua architettura e nei suoi principi estetici.

Erroneamente alcuni critici ritengono che egli fu capace di esprimere il proprio talento soltanto nelle opere prodotte durante i pochi anni di avanguardia – un breve periodo compreso tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta – durante i quali egli divenne noto.

Il successo di Leonidov, nel suddetto periodo, è evidente, ma l'opera che egli svolse negli anni successivi è sicuramente di notevole rilievo sia dal punto di vista architettonico che da quello grafico. Le sue capacità non diminuirono

col tempo, ma crebbero esponenzialmente. Un'ampia dimostrazione è data dalla vasta gamma di schizzi e disegni raccolti e archiviati dalla sua famiglia dove si può apprezzare appieno l'inesauribile qualità del suo talento.

È possibile comunque osservare che la sua opera subì nel tempo un processo di evoluzione; da una parte notiamo quel cambiamento proprio della crescita professionale dell'artista, dall'altra il bisogno di adeguarsi alle tendenze stilistiche che si vennero a manifestare negli anni '30. Nonostante ciò Leonidov rimarrà sempre fedele ai suoi principi etici ed estetici, non perdendo mai di vista la propria concezione del mondo, riconsegnando in ogni suo lavoro quelle due caratteristiche peculiari che hanno creato il "genio": la geometrica firma artistica e l'inimitabile stile di rappresentazione grafica.

I progetti di Ivan Leonidov sono stati apprezzati e criticati per la sua vena utopistica e per le sue originali qualità formali. Egli fu uno dei primi a concentrare il proprio talento stilistico su forme geometriche di massima semplicità, respingendo tutto ciò che in forma di appendice e di decorazione semantica si era andato sviluppando nel corso dei secoli secondo sistemi artistico-compositivi di strumenti decorativi e procedimenti espressivi.

Rendere artisticamente valide delle forme semplici è molto difficile, bisogna essere dei grandi maestri. Pochi, e raramente, ci riescono. Ed è proprio in questo che si è manifestata l'abilità formalistica unica di Leonidov, che nella semplicità delle forme geometriche vedeva ciò che gli altri non riuscivano a vedere.

Egli ha, di volta in volta, presentato proposte inedite e forme laconiche, tendenti a prefigurare idee per lo sviluppo dell'architettura di una nuova ed innovativa città.

La ricerca si propone di restituire, in una panoramica di opere selezionate, l'immagine delle "innovazioni formali e grafiche di quest'artista" seguendo due itinerari paralleli: da una parte un'indagine volta a verificare le tecniche e i metodi di rappresentazione sempre differenti utilizzati nei suoi progetti e dall'altra un'indagine puntuale sulle geometrie e sulle forme delle opere di Leonidov, restituite attraverso modelli tridimensionali.

Il primo itinerario, ci consente di conoscere il linguaggio "leonidoviano" in una panoramica estesa all'intera evoluzione progettuale ed ideologica delle sue opere; mentre nel secondo itinerario si analizzano, da un punto di vista geometrico e formale, tre opere di Leonidov: la Casa Editrice Izvietija, 1926, L'Istituto Lenin, 1927 e Il Commissariato dell'Industria Pesante, 1934. La scelta di

questi tre progetti non è casuale, anzi vogliono sottolineare tre tappe fondamentali della vita di Leonidov; gli studi effettuati al Vhutemas, l'inizio della sua carriera di architetto e l'importanza dei concorsi pubblici di progettazione.

Per comprendere ed analizzare una figura così sfuggente e complicata come quella di Leonidov è stato necessario, nei primi capitoli, fare un'indagine storica sia delle avanguardie sovietiche degli anni 1920-30 che del Vchutemas, la scuola che rappresenta il movimento costruttivista. Questa "introduzione storica" si conclude con l'analisi di tre opere progettate negli anni 1920-30 che hanno rappresentato e tuttora rappresentano una pietra miliare nel panorama dell'architettura moderna: la Torre-Monumento alla III Internazionale, di V. E. Tatlin, 1919-20, Il Palazzo del Lavoro dei fratelli Vesnin, 1923 e il Padiglione dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925 di K. Mel'nikov. Tre opere che indirettamente hanno influenzato il genio creativo di Leonidov.

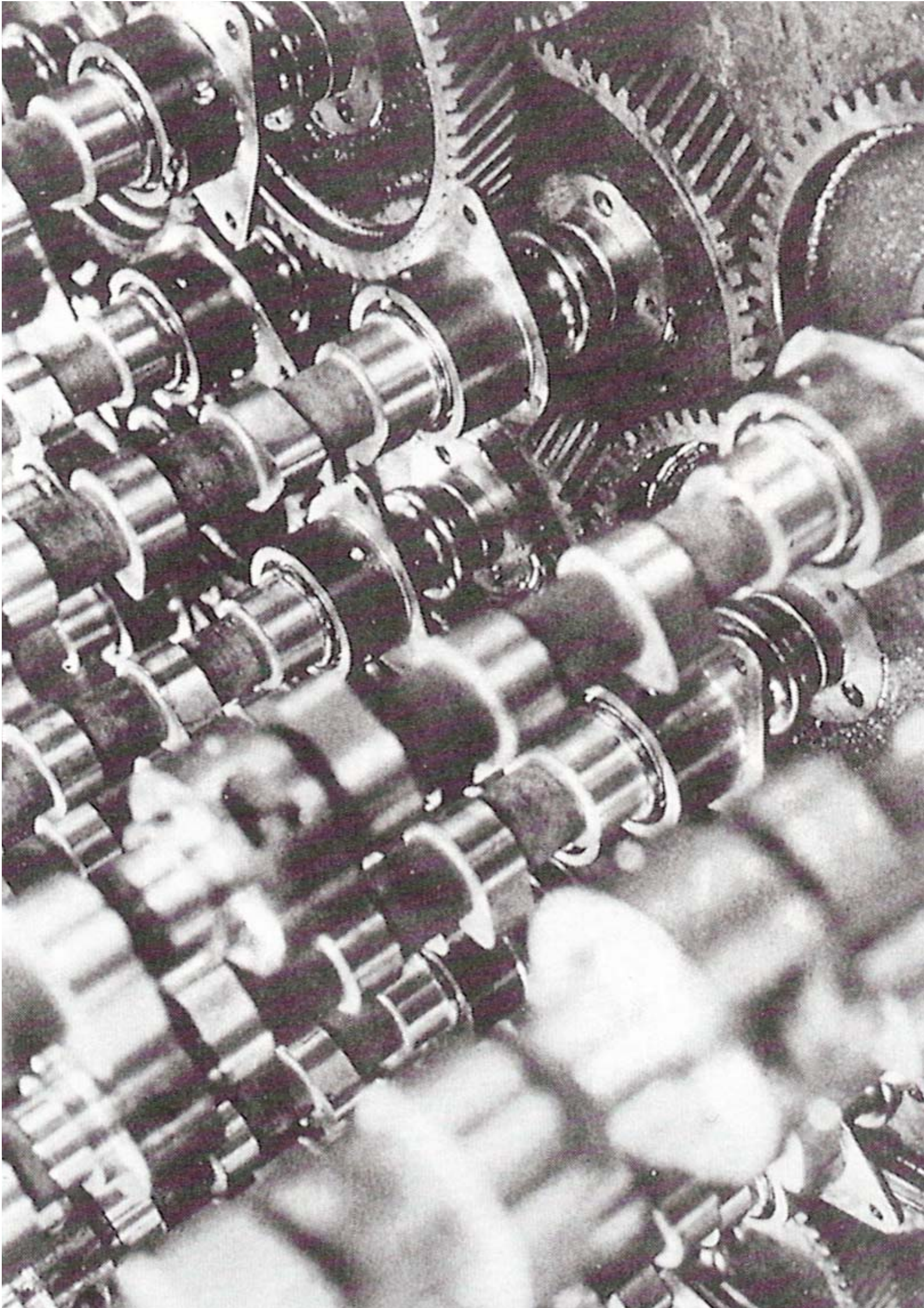
Note

¹ «Nel 1927 presenta alla prima esposizione di architettura di Mosca il suo progetto di tesi dal titolo *l'Istituto di Biblioteconomia "V.I.Lenin"*, che svela le nuove possibilità dell'architettura contemporanea nella creazione di immagini architettoniche altamente espressive». (Olmo)

² L'unico progetto di Leonidov ad essere realizzato è la scalinata a terrazze del convalescenziario G.K. Ord onikidze a Kislovodsk.

³ Sia i disegni, che il plastico della Tesi di Laurea di Leonidov furono pubblicati nella rivista di architettura, *Sovremennaja Arhitektura*, "SA", 1927, n. 4-5, p.120.

Russo Linguaggio e forma nell'architettura del Costruttivismo Russo Linguaggio e forma nell'architet



1.1 Le avanguardie sovietiche - la formazione del linguaggio Costruttivista

Il faut être absolument moderne

Rimbaud

Espressionismo, cubismo, futurismo, realismo, astrattismo, dadaismo, surrealismo, sono tutte correnti artistiche sorte in Europa all'inizio del secolo come rottura con l'arte del passato.

L'arte moderna non è nata per via evolutiva dall'arte dell'Ottocento; al contrario è nata da una rottura dei valori ottocenteschi. Ma non si è trattato di una semplice rottura estetica. Cercare una spiegazione delle avanguardie artistiche indagando solo sui mutamenti del gusto è un'impresa che non può avere fortuna. Che cosa ha dunque provocato tale rottura? La risposta a questa domanda non può essere ricercata che in una serie di ragioni storiche e ideologiche. Ma la stessa domanda, implicitamente, solleva anche un altro problema: quello dell'unità spirituale e culturale dell'Ottocento. E' infatti questa unità che si è spezzata ed è dalla polemica, dalla protesta, dalla rivolta esplosa all'interno di tale unità che l'arte nuova è sorta.¹

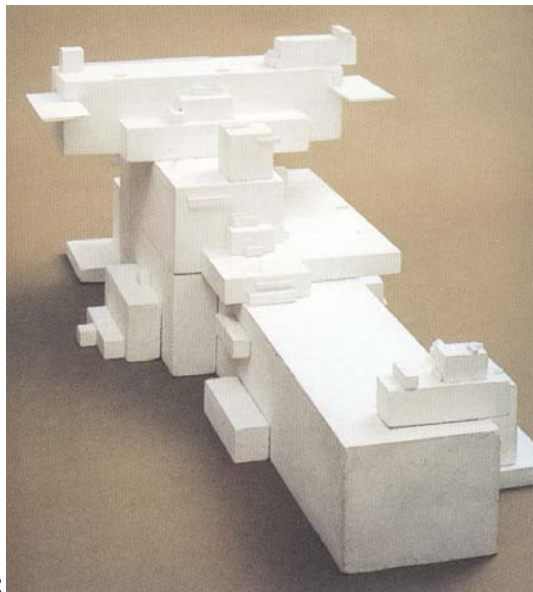
In sintesi, lo stile moderno non poteva essere il risultato di una particolare rielaborazione di sistemi stilistici e compositivi preesistenti, come spesso è accaduto in passato. Era necessaria una rottura radicale tesa a superare i vecchi stereotipi formali, ed elaborare nuove concezioni basate sulla ricerca di nuove forme e mezzi di espressione artistica.

L'arte figurativa di sinistra segnò quasi un punto di partenza stilistico per l'architettura, che era in ritardo nel suo sviluppo, e per il design, che allora stava venendo alla luce. Divenne evidente che stava cominciando una fase in cui la sfera della creatività dell'arte applicata (architettura, design, etc.) avrebbe raccolto l'eredità dell'arte figurativa per formare un nuovo stile.

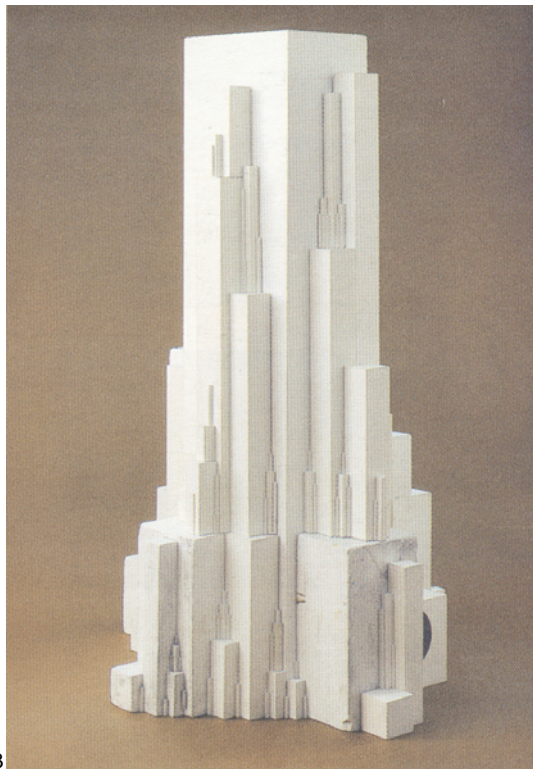
Per capire l'orientamento del linguaggio dell'arte sovietica degli anni '20, è indispensabile prendere in considerazione lo sviluppo dell'arte figurativa in Russia negli anni '10.

Le condizioni che portarono alla genesi del nuovo linguaggio artistico sovietico si differenziarono sostanzialmente da quelle degli altri paesi d'Europa perché, negli anni prerivo-

1. Aleksandr Rodcenko, *AMO*, 1929.



2



3

2. Kasimir Malevich, *Alpha*, 1920.

3. Kasimir Malevich, *Gota*, 1923.

luzionari, l'arte figurativa e l'architettura si erano sviluppate come orientamenti opposti; anche se in pochi anni le correnti di sinistra dell'arte figurativa, nel corso di tumultuosi esperimenti estetico-formali, si erano fatte avanti impetuosamente. Proprio grazie ad essa emersero le concezioni stilistiche più significative, come il Suprematismo con K. Malevich e il Costruttivismo con V. Tatlin.

In quel periodo nel settore dell'architettura si svilupparono tendenze legate al neoclassicismo. Sorte nell'ambito della polemica con il moderno come stilizzazione nello spirito del classicismo russo, negli anni '10 le ricerche neoclassiche raggiunsero alti livelli; particolarmente originali furono le re-interpretazioni del sistema artistico-compositivo delle opere classiche, conosciute come "opere classiche vive", per distinguerle dalla lettura accademica delle leggi dell'ordine classico. Il neoclassicismo divenne la corrente artistica portante dell'architettura russa; praticamente tutti i suoi migliori esponenti - I. Fomin, I. Ioltovskij, V. Šchuko, M. Ljalevich, M. Peretjatkovich ed altri - operarono all'insegna del neoclassicismo, sulle cui posizioni passarono con entusiasmo i giovani architetti.

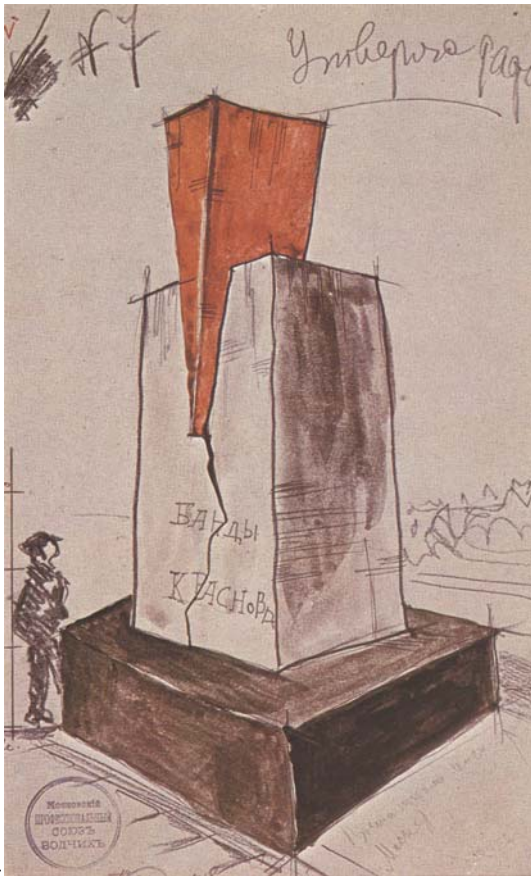
Si ebbero così due orientamenti: il nuovo fino all'estremo, e la massima fedeltà alle tradizioni. Entrambi questi orientamenti si svilupparono parallelamente per più di dieci anni, accumulando il loro potenziale artistico. Sebbene all'inizio, sembrava che scaturissero delle scintille tra i due orientamenti, alla fine i nuovi concetti formali, prevalsero sulla tradizione, contribuendo alla formazione del "nuovo stile".

Gli anni '10, e particolarmente l'inizio degli anni '20, possono essere considerati come una tappa preparatoria nella formazione del nuovo stile, quando la creazione del nuovo era strettamente legata alla distruzione degli stereotipi tradizionali.

Furono necessari quasi dieci anni (1912-1922) alle correnti figurative dell'arte di sinistra, che stavano spianando la strada del nuovo linguaggio artistico, per portare a termine questa fase distruttiva; investendo tutte le sfere della creazione artistica: dall'arte teatrale alla scenografia, dalla poligrafica agli allestimenti per le festività, dall'architettura al design ecc.

L'individuazione del Costruttivismo come corrente autonoma risale al 1920, quando si formarono il I Gruppo di lavoro dei Costruttivisti², in seno all'Istituto di Cultura artistica (Inchuk), e si aprivano gli Ateliers tecnico-artistici superiori di Stato – Vchutemas - di Mosca.

Il Costruttivismo, come la maggior parte delle correnti di



4

avanguardia sorte all'inizio del secolo, nacque nell'ambiente dei pittori di sinistra e degli ideologi dell'Azione di massa, come propaganda attiva, in alternativa a forme tradizionali d'attività artistica; in questi termini, esordì A. Gan, uno dei maggiori promotori del movimento costruttivista, nel testo-manifesto *Konstruktivizm* (Il Costruttivismo)³.

Questa propaganda, connessa all'idea di agitazione "di massa", trovò riscontri evidenti in un evento che sicuramente esercitò un peso notevole sulla genesi del primo Costruttivismo. Il 12 aprile 1918 venne pubblicato il Decreto del Sovnarkom, firmato da Lenin e dai Commissari del Popolo: Stalin e Lunacarskij. Il decreto, il quale si pronunciava: «sulla soppressione dei monumenti eletti in onore dello Zar e dei suoi servi e sulla produzione di progetti di monumenti alla rivoluzione socialista russa», è noto anche come Decreto «Sui monumenti della Repubblica» e, più esplicitamente, come Piano leniniano di propaganda monumentale⁴.

Inoltre, il Decreto ribadì alcuni concetti pronunciati da Lenin, di accompagnare gli atti rivoluzionari destinati alle grandi modifiche sociali con atti a contenuto ideologico per affermare le idee e i sentimenti della Russia rivoluzionaria dei lavoratori. Più precisamente, si trattava di attivare nuove forme di mobilitazione intellettuale attraverso la rappresentazione esteriore e simbolica degli eventi e delle personalità legate alla rivoluzione e in genere all'avvenimento del socialismo. Si tratta di innalzare monumenti, oltre che ai maggiori personaggi del socialismo storico, a personalità della cultura e delle scienze, come Dostoevskij, Skrjabin, Vrubel' ed altri.

Quindi, l'avanguardia russa nasce come riscatto del peso della storia e sua sublimazione. Questo spiega chiaramente la volontà degli artisti e dei cittadini di agire negli spazi urbani dove più intensa si manifesta la storia, e dove le testimonianze del passato finiscono con l'acquistare un nuovo significato.

I rapporti sociologici instaurati dopo la Rivoluzione d'ottobre mutano. Si assiste ad una parità di condizioni politiche tra produttori e consumatori, tra artisti, produttori di oggetti e fruitori, unificando nella figura del proletario quella del produttore e del consumatore.

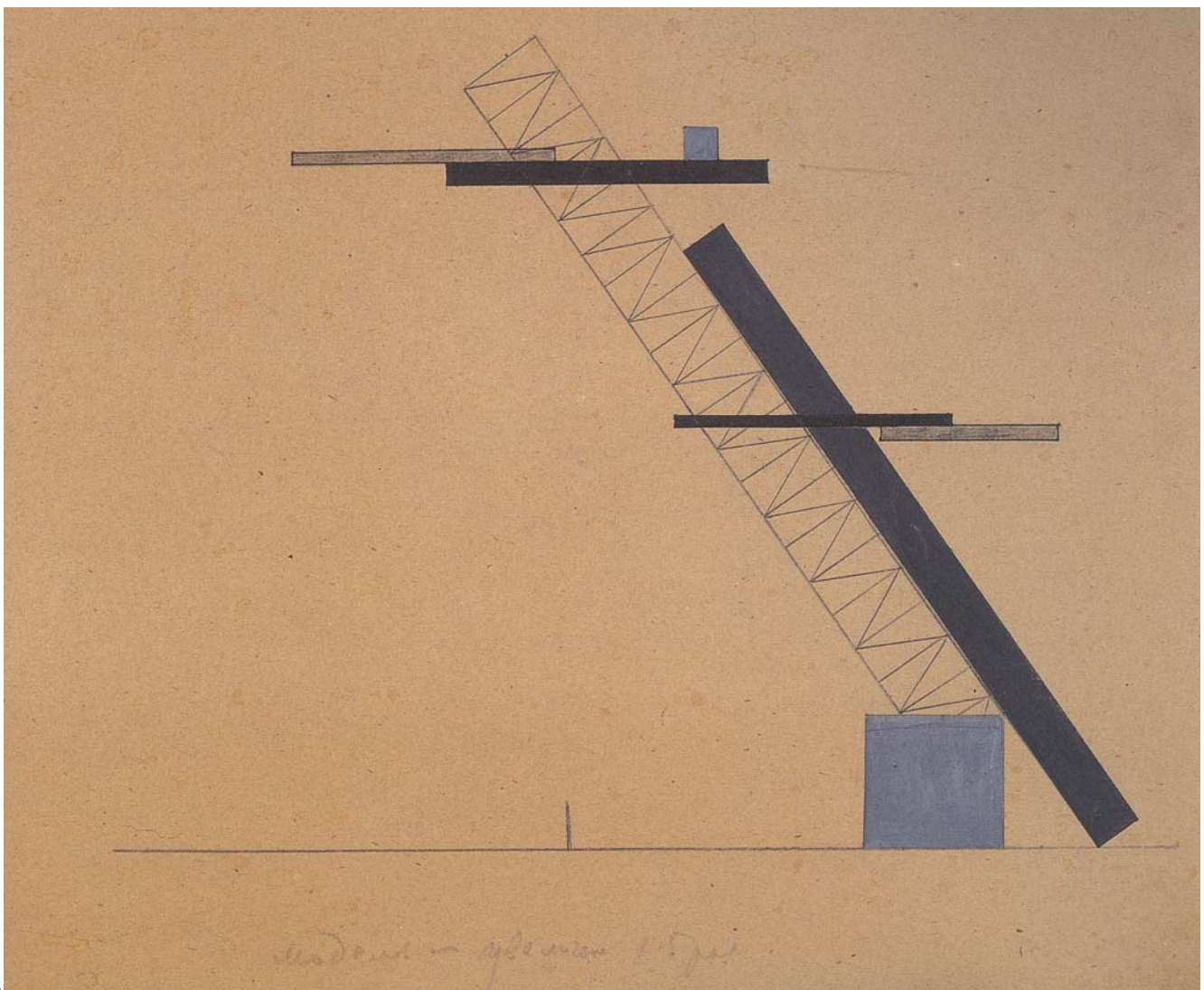
Si assisteva alla nascita di un nuovo tipo di artista cosciente della propria condizione proletaria e capace di realizzare "opere utilitarie", cariche di potenziale simbolico. La funzione utilitaria dell'opera d'arte veniva così legata alla sua durata, alla capacità dell'opera di resistere al tempo: appena un'opera perde la propria utilità sociale è destinata a scomparire.

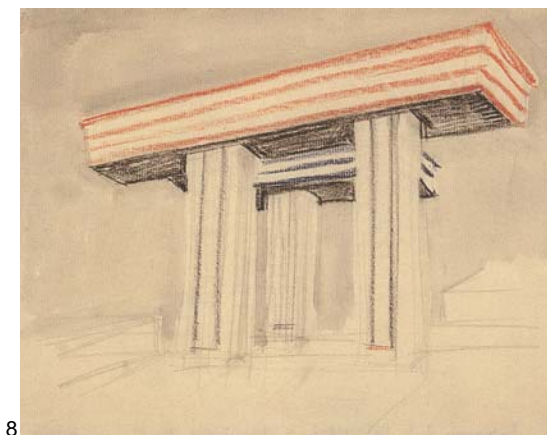
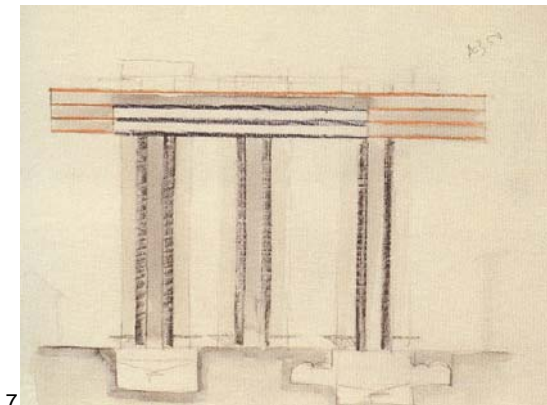
4. Nikolai Kolli, *Il cuneo rosso*, 1918.

In sintesi i concetti che ricorrono in modo frequente e che ci fanno entrare nella logica dell'arte costruttivista sono principalmente tre: il rifiuto del passato, un'arte di propaganda visiva e la ricerca di un nuovo linguaggio formale attraverso l'utilizzo e la sperimentazione dei materiali.

Il primo concetto, nasce come conseguenza sia della rivoluzione di ottobre che del cambiamento di indirizzo culturale che aveva invaso non solo la Russia ma anche gli altri paesi Europei.

Per quanto concerne il concetto di arte produttivista e del nuovo linguaggio formale il discorso da affrontare è molto più ampio e richiede una più attenta analisi per comprendere le idee che caratterizzano il movimento Costruttivista. Il costruttivismo rappresenta l'anello di transizione verso l'idea di un'arte produttivistica. Queste idee di una nuova strategia estetica erano state elaborate dall'Inchuk, l'Istituto di Cultura artistica di Mosca, e furono sviluppate





5. El Lissitzky con Il'ia Chashnik, *Progetto per tribuna e per piazza a Smolensk*, 1920.

6-8. El Lissitzky, *La staffa della nuvola*, 1924-25.

successivamente all'interno del Vchutemas.

Nel 1922 A. Gan, scrisse la sua opera fondamentale, *Costruttivismo*, che sintetizza le idee del I Gruppo di Lavoro dei costruttivisti. In quest'opera egli evidenzia e individua le componenti ideologiche, le fasi di lavoro, i rapporti nei settori specifici delle diverse arti.

Gan precisa il concetto di "senso creativo"⁵ che influisce sulle caratteristiche interiori dei materiali e sfocia in opera d'arte suddividendola in tre fasi: tettonica, fattura e costruzione. La tettonica, la prima fase dell'impegno produttivo, è rappresentata da un'esplosione dall'intimo dell'energia latente imbrigliata in ogni materiale; la fattura costituisce la fase immediatamente successiva, e consiste nella presa di possesso e nella lavorazione del materiale; ed infine, la costruzione rappresenta il momento di sintesi che deve subentrare per dare una forma conclusiva al materiale, così come esce dalla fase tettonica.

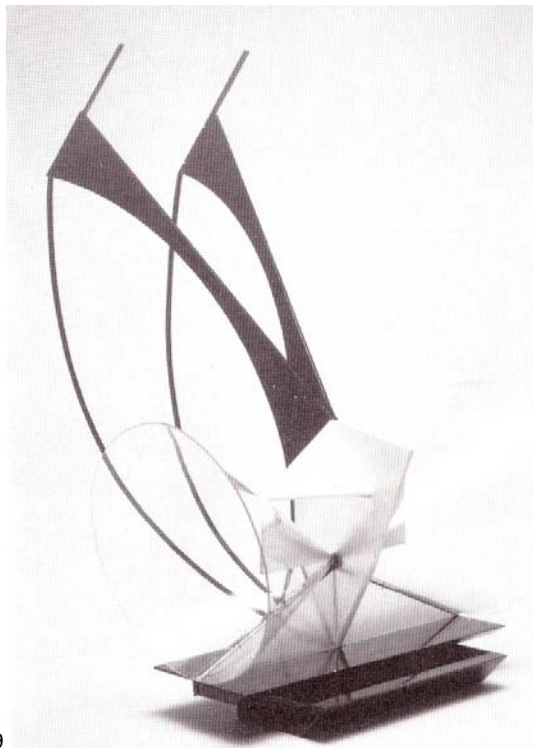
«Le tre fasi sembrano riprodurre i tre momenti semantico, pratico e sintattico di un sistema comunicativo. Non si deve dimenticare che la cultura dei materiali è ancora cultura di immediata comunicatività, valida per tutte le possibili forme d'arte rivoluzionaria»⁶.

Da queste frasi si evince lo stretto rapporto che intercorre tra arte e materia; più precisamente l'arte del Costruttivismo sfrutta le caratteristiche dei materiali per esprimere gli ideali e i sentimenti della nuova società sovietica.

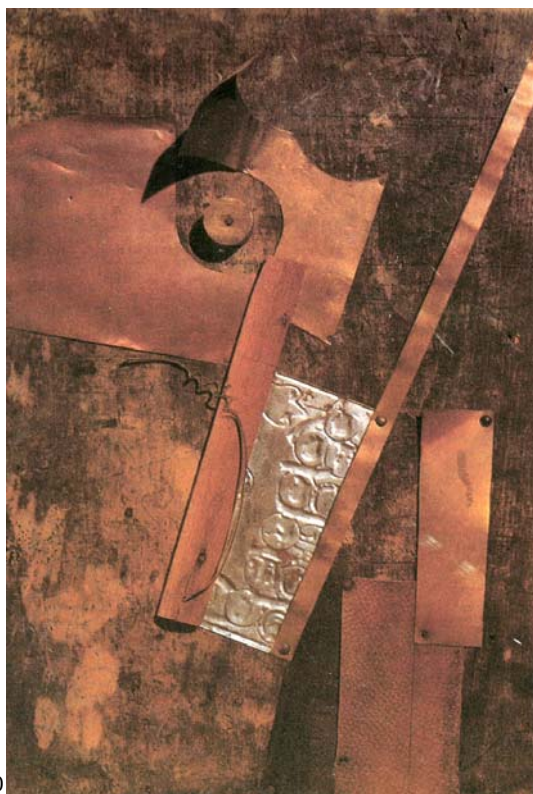
Un'arte di propaganda, portata al massimo dell'elevazione formale, che richiede specifici strumenti di comunicazione e di esibizione di immagini, poco concepiti come apparati simbolici e più direttamente come mezzi di contatto con il pubblico. Una ricerca orientata verso la progettazione e l'invenzione di nuove macchine per la propaganda, esemplari e paradigmatiche sono: la Torre-monumento della III Internazionale di Tatlin e la cosiddetta tribuna di Lenin di El Lisickij.

Infatti, in architettura il linguaggio costruttivista è il risultato di una sorta di metamorfosi, avvenuta tra il '17-'18 e il '22-'23, prima essenzialmente iconografica, poi costruttivo-spaziale, di un gruppo di artisti di sinistra, impegnati oltre che su di un piano ideologico, in un profondo rinnovamento nei modi della comunicazione visiva.

Non è semplice descrivere questa metamorfosi che avviene dalla pittura figurativa all'arte costruttivo-spaziale, dall'architettura al design, dal teatro alle manifestazioni pubbliche, come non è altrettanto semplice inquadrare la figura dell'artista, che opera e spazia in tutti i campi dell'arte.



9



10

9. Naum Gabo, *Costruzione nello spazio: librarsi*, 1929-30.
10. V. E. Tatlin, *Rilievo pittorico*, 1913-14.

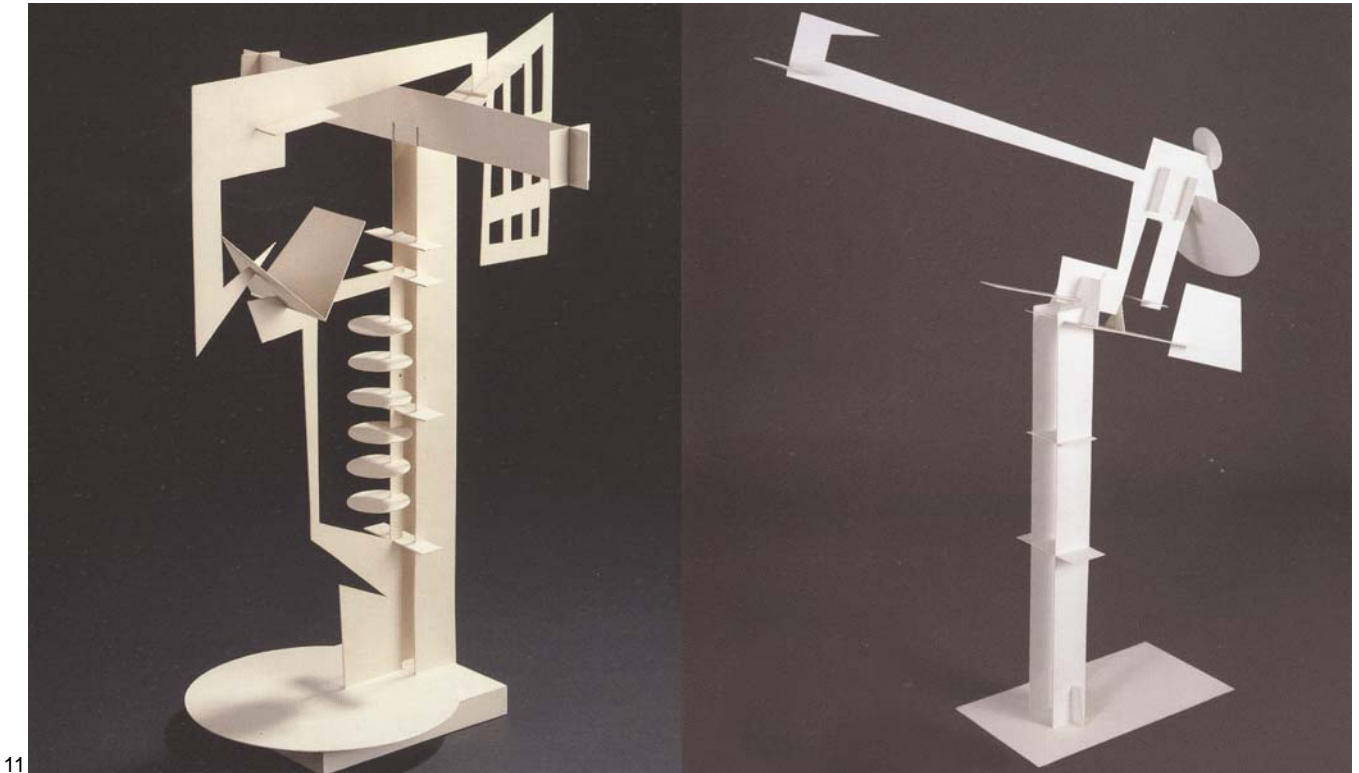
Infatti, l'artista non viene relegato in un campo specifico, ma spazia liberamente nei diversi ambiti dell'arte, proponendo ricerche e lavori, che liberamente traspongono e reinterpretano nei diversi settori della comunicazione visiva; basta volgere uno sguardo ai lavori di Tatlin, Rodchenko, El Lisitzkij, A. Vesnin etc., per capire che la loro produzione non si limita ad una ricerca in un solo settore artistico, ma spazia dall'arte all'architettura, dal design al teatro.

Figure, ad esempio, come quella di Naum Gabo e Anton Pevzner, autori del noto *Manifesto del realismo*⁷, sono rappresentative sia per una sperimentazione plastico-sculptorea, caratterizzata dalla natura dinamica e spaziale delle opere, sia per una sperimentazione plastico-materica, applicata essenzialmente allo studio e all'uso dei materiali.

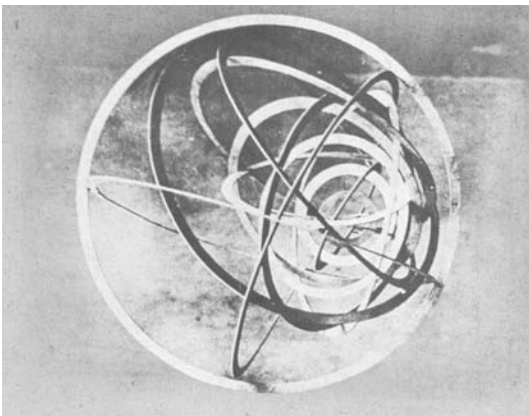
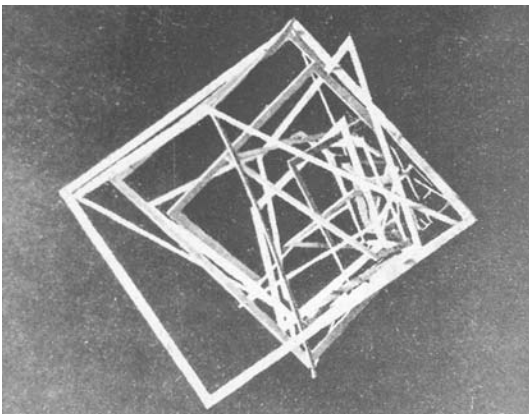
L'uso di materiali e la loro verifica in laboratorio, trova riscontri evidenti anche nell'opera di diversi artisti, che si raggruppano in un'Associazione denominata dei "Giovani Pittori" (Obmuchu), dove tra i rappresentanti più autorevoli troviamo Tatlin e Rodchenko. Entrambe queste figure e l'intero gruppo dell' Obmuchu rifiutavano la figuratività mimetica e totale, sia che si trattasse di un lavoro di tipo pittorico che un semplice assemblaggio di elementi.

Questo gruppo sviluppò una ricerca che può dividersi in due fasi, che in parte si sovrappongono, ma che seguono una loro logica evolutiva. La prima fase era caratterizzata dalla produzione di diversi gruppi di opere: combinazioni di pittura e di materiali riciclati di diverso colore e finitura, sculture formate dal montaggio di elementi piani o volumetrici - lamiere piane o ricurve, barre, tondini, anelli metallici, basi di legno etc.-, costruzioni grafico-lineari - composizioni di linee rette e curve variamente combinati sulla carta o intrecci di fili metallici su supporto ligneo-. La seconda fase, invece, consiste in progetti di costruzioni spaziali fatti di materiali non più riciclati o semplicemente accostati l'uno all'altro, ma di elementi realizzati appositamente quali angolari e profilati metallici, ispirati e ripresi dalle opere di ingegneria; anche il montaggio avviene tramite nodi e giunti realizzati e studiati appositamente per "l'oggetto" che si voleva realizzare.

Tra le diverse tendenze o tra i diversi retaggi risalenti all'avanguardia, sarebbe opportuno prendere in considerazione anche quello astratto-suprematista, come ulteriore componente della metamorfosi che porterà alla formazione del nuovo linguaggio costruttivista e che, quindi, deriva dalla sintesi e dall'intreccio tra i linguaggi plastico - spaziali derivati dalla cultura dei materiali e linguaggi geo-



11



12

metrico - astratti derivati dal Suprematismo maleviciano. Per meglio comprendere le idee di questo linguaggio conviene volgere uno sguardo direttamente alle opere e agli "artisti".

Significativa è la produzione di Rodchenko, pittore e designer che, pur approdando a un'arte sostanzialmente astratta, non dimentica l'aspetto essenzialmente figurativo. Egli rimane legato alla pratica dell'atto creativo e al lavoro di laboratorio.

Come sottolinea V. Quilici, queste metamorfosi dei linguaggi in Rodchenko si evolvono da una fase plastico-oggettuale a una fase plastico-spaziale, da un'idea di costruzione come struttura a quella di costruzione in senso letterale. Nelle *Costruzioni spaziali* elaborate da Rodchenko si evidenziano oltre agli aspetti di effettiva matericità, anche una loro intrinseca vocazione organizzativa dello spazio, di una loro virtuale estensibilità, in quanto forme aggregabili e in alcuni casi fluttuanti. Nell'ultima serie di *Costruzioni spaziali* il principio è quello delle forme analoghe, di figure ricavate dal ritaglio di sagome geometriche di diversa dimensione, ma simili, in quanto iscritte le une nelle altre, e dischiuse a formare costruzioni tridimensionali sospese nel vuoto, in lento movimento intorno ad un'invisibile asse di rotazione. Analogie significative con le costruzioni di Rodchenko si possono riscontrare in quelle di Klucis, sia per evidenti similitudini formali che per la genesi evolutiva della loro produzione.

11. A. Rodcenko, *Costruzione spaziale n. 5 e n. 6*, 1923.

12. A. Rodcenko, *Costruzione spaziale n. 9 e n. 11*, 1923.



13

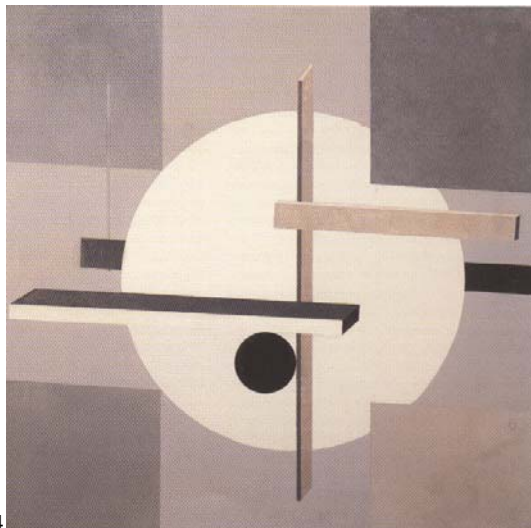
Anche Klucis passa da una rappresentazione pittorica oggettuale ad una costruzione tridimensionale e più precisamente, mentre nelle prime rappresentazioni pittoriche le forme geometriche si inseguono slittando nello spazio, suggerendo effetti di labilità, di non fissità delle figure, di trasparenza delle superfici, nella fase tridimensionale troviamo gabbie telescopiche disposte intorno a un'asse in un'unica struttura galleggiante nel vuoto, che ci riconducono alle forme analoghe utilizzate da Rodchenko.

In questo quadro, parallelismi, ma anche punti di tangenza, scambi continui di riferimenti, diventano naturalmente elemento di collegamento tra sfere di influenza e ideologie artistiche pure assai diverse.

Per quanto riguarda Klucis che del resto si definisce Costruttivista, pur non rinnegando il suo periodo astratto, non è difficile scorgervi un'evidente parallelismo con l'opera coeva di El Lisickij.

El Lisickij è a sua volta una figura complessa, e se la sua adesione al Suprematismo è incontestabile è anche vero che la sua tensione e mobilità intellettuale lo spingono sempre verso nuovi interessi; una dimostrazione tangibile è la sua opera.

Tra il '19 e il '22 El Lisickij produce una serie di opere chiamate *Proun*, in cui lo spazio viene rappresentato da sem-



14



15

13. Gustav Klucis, *Progetto di schermo, tribuna, chiosco*, 1922.

14. El Lissitzky, *Proun R.V.N.2*, 1923.

15. El Lissitzky, *Proun n. 93*, 1923.

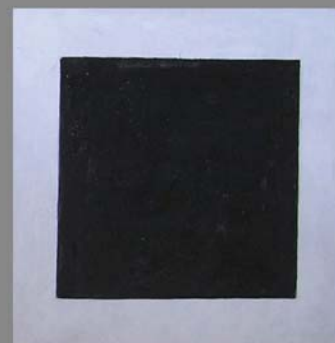
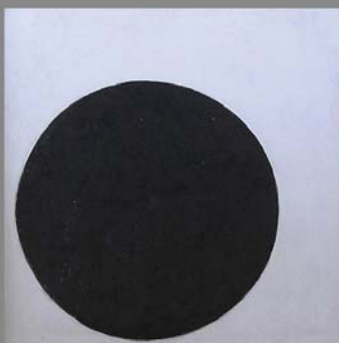
plici volumi geometrici assemblati tra loro secondo una relazione matematica, che non si identifica più con la vecchia stereometria, ma si fonda su relazioni numeriche. Il principio del numero, oggi, è dipendenza, funzionalità: se x è funzione di y , allora, viceversa, anche y è funzione di x (come tra *massa* e *avanguardia*)⁸.

Il riferimento comune sia dei lavori di Rodchenko, fatti sul principio dei moduli analoghi, sia di Klucis, fatti di gabbie e strutture volanti che di Lisickij, relazioni numeriche e geo-

metriche poetiche, non può che essere l'astrattismo Suprematista di K. Malevich.

Infatti, Malevich fondatore e guida del gruppo Supremus, a cui aderivano giovani pittori russi di notevole talento, nella sua ricerca pittorica elimina ogni elemento figurativo e rinuncia a qualsiasi riferimento con la realtà. In questo modo la pittura si è definitivamente emancipata dall'obbligo di imitare la natura, ha finalmente raggiunto la "supremazia assoluta", la vittoria della linea e del colore nella loro assoluta purezza e libertà. Se si considera uno dei suoi lavori più celebri *Quadrato nero*, insieme alle altre due composizioni *Cerchio nero* e *Croce nera*, Malevich sviluppò il tema futurista della liberazione del pittore dai legami con la natura. Con il *Quadrato nero*, Malevich raggiunge "lo zero delle forme, l'elemento base del mondo e della sua essenza". Questo significa l'annullamento di ogni elemento figurativo e naturalistico e la creazione delle tre forme semplici per eccellenza, da cui derivano tutti gli elementi complessi: dal quadrato, per estensione, ricava la croce, mentre una rotazione attorno al proprio centro lo trasforma in un cerchio.

Sicuramente, Malevich rappresenta una delle maggiori figure di rilievo dal punto di vista della costruzione di un nuovo linguaggio, e anche il punto di riferimento di molti



16

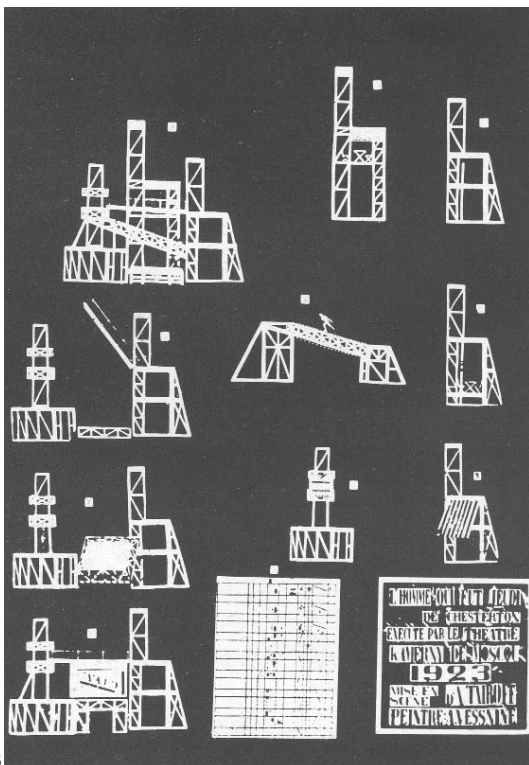
16. Kasimir Malevich, *Croce nera*, *cerchio nero*, *Quadrato nero*, 1923.

artisti sia nel campo artistico che in quello teatrale.

Infatti, un anello di congiunzione tra l'arte e l'architettura è senza dubbio il teatro; luogo dove poter costruire e sperimentare "un'architettura effimera". Basti pensare alle scenografie di Aleksandr Vesnin, di Tatlin, della Popova e Stepenova per riscontrare analogie formali sia con l'arte che con l'architettura. Tra le varie scenografie realizzate in questo periodo sono da evidenziare quella costruita da A. Vesnin per *L'uomo che fu giovedì*, quella di Popova per *Le*



17



18

Cocu magnifique, e in ultimo la scenografia ideata per lo spettacolo di massa Chodinskoe Pole da A. Vesnin e L. Popova.

Entrambi, in questi progetti, superano il retaggio cubista ed adottano un linguaggio scenico nettamente costruttivo; le forme seguono ora chiaramente alcuni ben connotati principi compositivi articolati da elementi geometrici definiti, strutture messe a nudo, ponti, passerelle, ruote e strutture aeree, il tutto espresso con estrema leggerezza.

Numerosi sono i movimenti e le figure emblematiche che hanno contribuito alla formazione del Costruttivismo, che nasce nell'ambiente dei pittori di sinistra e degli ideologi dell'Azione di massa, contro i sostenitori dell'arte tradizionale. Nel testo-manifesto *Konstruktivizm* (Costruttivismo)⁹ A. Gan ci fornisce le coordinate di una corretta interpretazione dell'Azione di massa fatta attraverso un'arte di propaganda visiva; poiché questa richiede specifici strumenti di comunicazione e di esibizione di immagini, meno concepiti come apparati simbolici e più direttamente come mezzi di contatto con il pubblico.

17.L. Popova, *Schizzo per la scena de "Le cocu magnifique"*, 1922.

18. A. Vesnin, *Elementi scenici per la scenografia de L'uomo che fu Giovedì*, 1922-23.

1.2 Vchutemas / Vchutein 1920-30

I primi trent'anni del XX secolo occupano un posto assolutamente particolare nella storia dell'arte e dell'architettura sovietica per la potenzialità delle idee in formazione. E' difficile trovare nel passato un periodo in cui, in così poco tempo, sia apparsa una così grande quantità di idee e principi nuovi. La scuola che a pieno titolo può essere considerata il principale centro per la formazione dei nuovi artisti, architetti e designer era il VChUTEMAS, i Laboratori Tecnico-Artistici Superiori di Stato.

L'eredità di questa scuola, ignorata all'inizio degli anni '30 in molti settori dell'arte a causa del forte cambiamento di indirizzo artistico avvenuto in Russia - sotto l'influsso delle crescenti tendenze del culto della personalità di Stalin -, ci è pervenuta grazie alle innumerevoli pubblicazioni e mostre tenute negli anni in cui la scuola esercitò la sua influenza. Infatti, a differenza di altre scuole sorte nello stesso periodo¹⁰, l'eredità del VChUTEMAS non fu mai rac-



19. I. Leonidov, con gli studenti del Corso di Composizione diretto A. Vesnin, 1925.



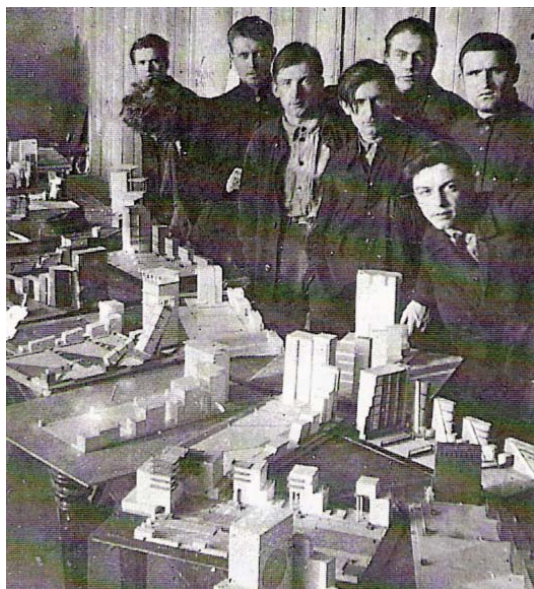
20. Scuola Stroganof per le Arti applicate, in seguito sede del Vchutemas.

colta, classificata, analizzata e presentata a livello scientifico con grande scrupolosità; per quasi un quarto di secolo questa eredità, per ciò che concerne l'utilizzo di metodi e di mezzi di formazione professionale, non attirò l'attenzione degli architetti e dei pittori sovietici. Solo nella metà

degli anni '50, quando gli architetti e i designer sovietici ripudiarono "l'esagerazione decorativa" si rivolsero nuovamente alla ricerca dei principi formali sviluppati al VChUTEMAS. L'interesse per questo patrimonio crebbe velocemente, riportando alla luce le pubblicazioni dei corsi e delle tesi di laurea degli anni '20, testimoniando il loro alto livello artistico.

Il decreto del consiglio dei Commissari del Popolo sulla creazione del VChUTEMAS, *Vissie Gosudarstvenn'ye Chudo esvenno-Techniceskie Masterskie*, firmato da V.I. Lenin, fu pubblicato il 19 Dicembre del 1920. Il VChUTEMAS nasceva non come scuola artistica superiore, ma come scuola artistico-industriale.

L'intento di creare un ambiente di studio eccellente per larghi strati di popolazione, di portare il principio artistico-creativo negli aspetti di massa del lavoro, richiedeva degli artisti orientati verso la sfera industriale. Era indispensabile ottenere una scuola superiore artistica che assumesse come suo obiettivo la formazione di una considerevole quantità di specialisti destinati all'industria. L'orientamento del VChUTEMAS era definito con precisione dal primo paragrafo del decreto: "i laboratori Tecnico-Artistici-Superiori di Stato di Mosca sono una scuola tecnico-industriale superiore speciale, che ha lo scopo di preparare artisti-maestri qualificati per l'industria, nonché istruttori e



21

21. Studi svolti dagli studenti del primo anno sullo spazio, 1925.



22

22. Gruppo di laureati della facoltà di architettura del Vchutemas, 1927.

direttori per l'istruzione tecnico-professionale"¹¹.

Il VChUTEMAS (1920-1930, dal 1928 VChUTEIN) divenne il centro più importante della formazione del nuovo linguaggio nell'architettura e nel design. Esso nacque attraverso la fusione dei Primi e Secondi Liberi Laboratori

Artistici di Stato (SGChM), creati nel 1918 rispettivamente dalla Scuola artistico-industriale Stroganov e dalla Scuola di pittura, scultura e architettura. In questa unione tra l'istituto che preparava pittori e architetti e la scuola che diplomava maestri-artisti per l'industria, si vide allora un importante avvenimento sociale, che rifletteva il tentativo della società socialista di avvicinare e addirittura fondere tra loro l'arte professionale e l'arte produttiva. Il VChUTEMAS – VChUTEIN era formato da otto facoltà: architettura, pittura, scultura, lavorazione dei metalli, lavorazione del legno, ceramica, tessuti, poligrafia (grafica). In queste speciali facoltà si accedeva dopo aver superato il corso propedeutico basato sulle quattro discipline fondamentali: Colore, Volume, Spazio, Grafica.

L'interazione tra le diverse facoltà procedeva in maniera del tutto spontanea, grazie al potenziale creativo, al continuo confronto e alla ricerca del “nuovo linguaggio” dei giovani studenti iscritti al VChUTEMAS.

Anche se sarebbe utile fare un passo indietro e puntualizzare che all'indomani della rivoluzione, l'istruzione tecnica e professionale era divisa secondo due linee di pensiero: la prima escludeva un'istruzione tecnica di tipo specialistico per appoggiarne una di tipo universale; l'altra era finalizzata alla formazione di una nuova classe di tecnici professionalmente qualificati. Inizialmente prevalse la prima linea di pensiero; infatti nel 1918 veniva approvato un Decreto che apriva l'università a chiunque desiderava entrarvi e venivano create le Rabfak, facoltà operaie per agevolare gli studenti lavoratori. Inoltre, nell'aprile 1918 viene chiusa per Decreto l'ex Accademia Imperiale di Belle Arti e l'intero sistema dell'educazione artistico viene riformato con l'apertura, a Mosca, dei Primi e Secondi Liberi Laboratori Artistici di Stato (Svomas).

Presso le facoltà di architettura di Mosca e Pietrogrado la maggior parte dei docenti continuavano ad insegnare secondo il metodo pre-rivoluzionario¹² sebbene tale studio si legava intimamente all'attività pratica (si riconosce allo studente la libertà di scelta del proprio insegnante). Attorno al 1918/20, come si è detto, si assisteva ad un generale cambiamento negli orientamenti politici relativamente all'istruzione tecnico professionale e anche l'insegnamento artistico era sottoposto a revisione.

Quando nel 1920 si costituì una Commissione per la riforma della scuola tecnica superiore, si cerca di orientarla verso il settore professionale; lo stesso Lenin si esprime a favore di una tale istruzione firmando il Decreto Sovnarkom.



23

23. N. Kiseleva, studentessa del Vchutemas durante una gara, 1920.

24. Sport praticati dagli studenti al Vchutemas.

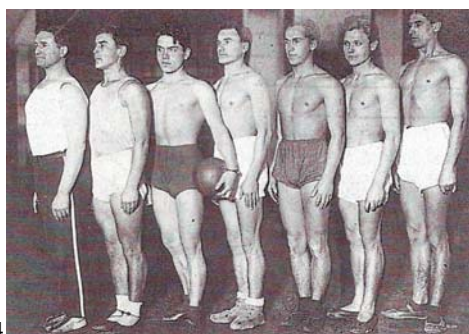
Il Vchutemas riesce a contemperare sia le esigenze di professionalità che quelle formative di base. L'intero corso degli studi ha una durata di quattro anni: al primo anno si ha un corso di base, che svolge una funzione propedeutica e formativa generale, valida per tutti gli indirizzi della scuola. Esso si articola in discipline artistiche, che sono tre, Grafica, Superficie e colore, Volume e spazio e in discipline scientifiche. Nei tre anni successivi sono invece le facoltà che consentono una specifica preparazione professionale e che a loro volta si articolano in dipartimenti di specializzazione, cattedre o raggruppamenti.

La storia del Vchutemas, lungi dall'essere un percorso rettilineo privo di tentennamenti, svolse improvvisi e repentini cambi di indirizzo, venne suddivisa usualmente in tre momenti canonici corrispondenti ai tre rettorati che si sono succeduti alla direzione della scuola: Ravdel' (1920-23), Favorskij (1923-26) e Navikij (1926-30). Ovviamente la personalità del rettore non poteva non influire sull'orientamento generale dell'operato del VCHUTEMAS, sulla definizione degli obiettivi e dei compiti prioritari, sulla struttura della direzione didattica, sulla scelta degli insegnanti e così via.

Sono soprattutto i rapporti ponderali tra le discipline della formazione di base e quelle della preparazione professionale a variare.

Il primo periodo è caratterizzato da un'estrema incertezza sia nel contenuto che nella struttura dei programmi, specie per quanto riguarda l'organizzazione dell'insegnamento propedeutico ancora in fase di elaborazione. Il problema principale è quello di adattare alle nuove esigenze le strutture ereditate dai Liberi Laboratori, mentre le polemiche si concentrano contro i metodi tradizionali e accademici di insegnamento. Tanto che, nel 1921 a sostegno di una linea favorevole all'accesso universale alla scuola e al rapido innalzamento della cultura di massa ed operaia, viene creata una Rabfak, facoltà produttivistica.

Nel secondo periodo, invece, si assiste già a un assestamento della sperimentazione. Il corso di base, propedeutico-



24



co, assume una fisionomia definitiva e la sua durata viene portata a due anni. L'orientamento verso la formazione professionale si fa più deciso, anche in seguito alle riforme governative dell'educazione superiore, del 1923. I laboratori produttivi cominciano a ricevere commesse dall'esterno.

Durante la metà degli anni '20 si assiste però ancora a un intenso dibattito tra le varie componenti della scuola, con l'attiva sensibile mediazione di Favorskij. Attorno al 1924 si accentua la pressione da parte del gruppo costruttivista per ottenere un peso maggiore negli insegnamenti propedeutici.

Nel 1926, all'annuale conferenza accademica, vengono richieste modifiche all'ordinamento degli studi, allo scopo di «innalzare il livello delle facoltà produttivistiche, che, con l'eccezione di quella tessile, si trovano in condizioni del tutto insoddisfacenti»¹³.

Sempre in questo periodo, si assisteva ai tentativi di incentivare ulteriormente le facoltà produttivistiche, di fatto le più disertate dagli studenti che preferivano le facoltà di Pittura e di Scultura, chiamando ad insegnare negli *Ateliers* artisti come El Lisickij e Tatlin. Il progetto di unificare in un'unica facoltà, al fine di potenziare le diverse attività, si risolse con la fusione nel 1926-27 delle facoltà del legno e del metallo in un'unica entità, il *Dermetfak*: facoltà unificata del legno e dei metalli.

Sempre in questo periodo, il corso fondamentale viene di nuovo ridotto alla durata di un anno. Il terzo periodo è infine caratterizzato dalla scelta definitiva di un insegnamento prevalentemente professionale e specialistico, di un più stretto legame con le istanze provenienti dal mondo della produzione industriale.

Viene anche cambiato il nome della scuola – da Vchutemas a Vchutein – per cui il termine «Laboratorio» viene sostituito da quello di «Istituto»¹⁴.

Verso gli ultimi anni della scuola, si assiste ad una maggiore stabilità interna sia nella didattica, che nel percorso di studi, ed una instabilità progressiva dovuta alla pressione,



dall'esterno, per un'ulteriore approfondimento a carattere professionale dell'insegnamento, e per una sua articolazione più settoriale e specialistica. Nel 1929 il corso fondamentale viene ridotto a un solo trimestre e nel 1930 viene definitivamente soppresso e sostituito da una serie di istituti mono-disciplinari.

In un articolo apparso nel 1923 sulla rivista L.E.F, si indicava la presenza di tre schieramenti distinti nel Vchutemas: i "puristi", i pittori che continuavano ad insegnare secondo le tecniche tradizionali, i sostenitori "dell'arte applicata", i professori delle facoltà produttiviste che non abbandonavano le metodiche di ornamentazione dell'oggetto d'uso, e i "costruttivisti e produttivisti"¹⁵.

La scuola rappresentava un "grande calderone", dove i confronti tra i diversi movimenti, le esperienze professionali delle singole facoltà ed i continui dibattiti portavano alla formazione di professionisti completi, liberi di scegliere il proprio orientamento e le proprie linee guida.

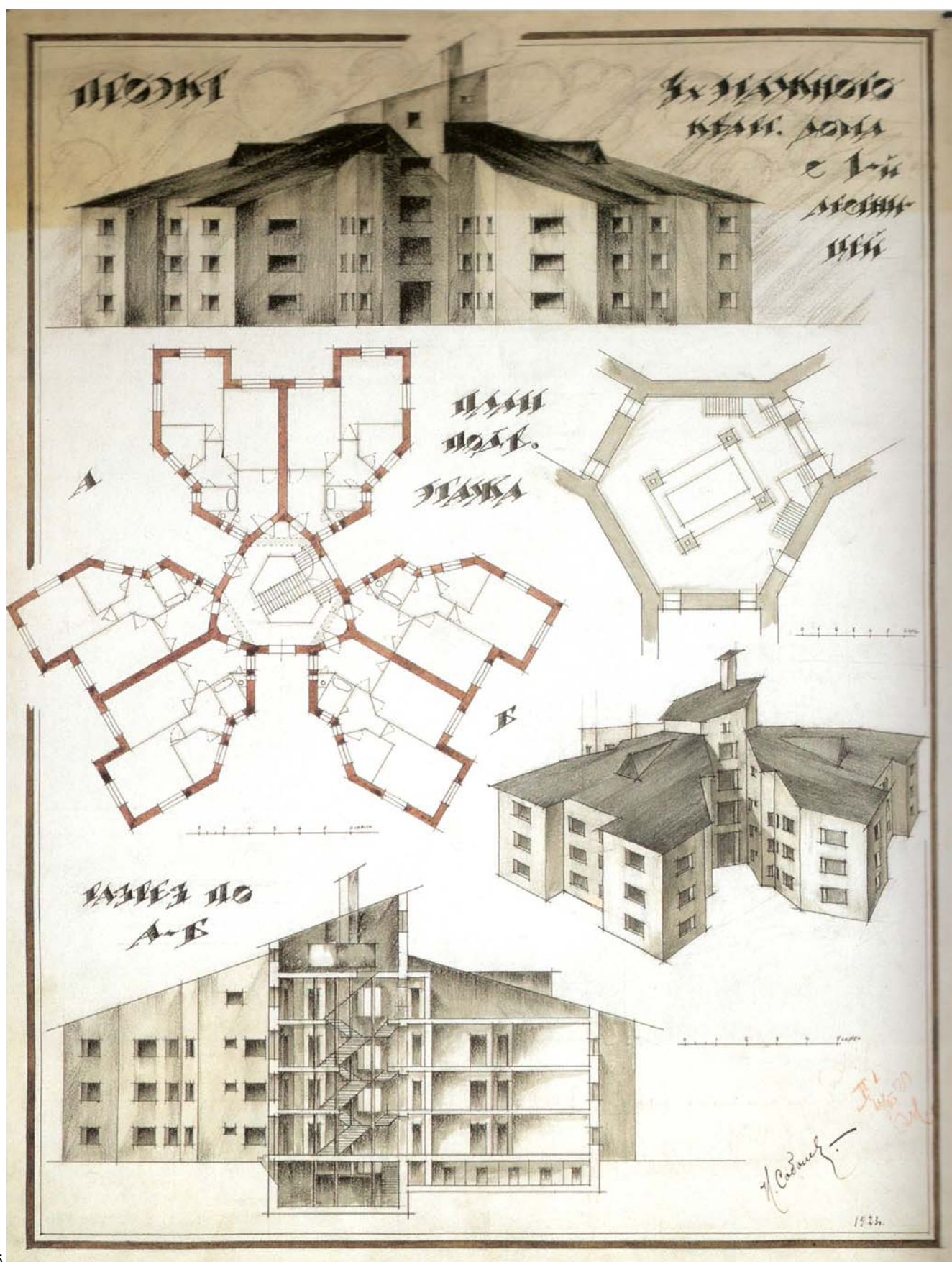
Passando alla didattica, un'altro obiettivo che si intendeva realizzare era l'introduzione del metodo oggettivo d'insegnamento. Questo metodo doveva, in primo luogo, avere una base scientifica, e secondariamente, essere unico per tutti gli aspetti della creazione artistica.

Esso fu elaborato e introdotto dal suo giovane corpo insegnante, dai rappresentanti delle correnti artistiche dell'estrema sinistra: A. Vesnin, I. Golosov, A. Drevin, B. Korolev, A. Lavinskij, V. Krinskij, K. Mel'nikov, A. Rodchenko, N. Udalcova, A. Ekster e altri.

Tra di loro c'erano gli astrattisti della seconda generazione, non quelli dei primordi dell'arte non oggettiva - K. Malevich, V. Tatlin, V. Kandinskij - ma quelli che svilupparono, concretizzarono e approfondirono le loro ricerche sugli elementi preminenti della nuova linea artistica.

Il corso di base, della durata di un anno fu affiancato da un corso propedeutico dove tutti gli studenti, per due anni, frequentavano un corso composto da otto insegnanti, appartenenti ai diversi laboratori. In questi laboratori insegnavano principalmente i rappresentanti del giovane corpo insegnante, sulla base del metodo oggettivo. Solo dal terzo anno lo studente era ammesso al laboratorio speciale con un insegnante fisso. Questo corso propedeutico aveva l'intento di creare figure professionali complete, sensibili non solo al loro indirizzo specialistico; infatti i diversi studenti realizzavano e progettavano con estrema abilità in tutti i laboratori dei diversi settori disciplinari e riportavano inconsciamente o consciamente le esperienze e le ricerche fatte nei diversi campi dell'arte applicata.

25. I. Sobolev, (studente del Vchutemas), *Progetto di edilizia residenziale*, 1923.

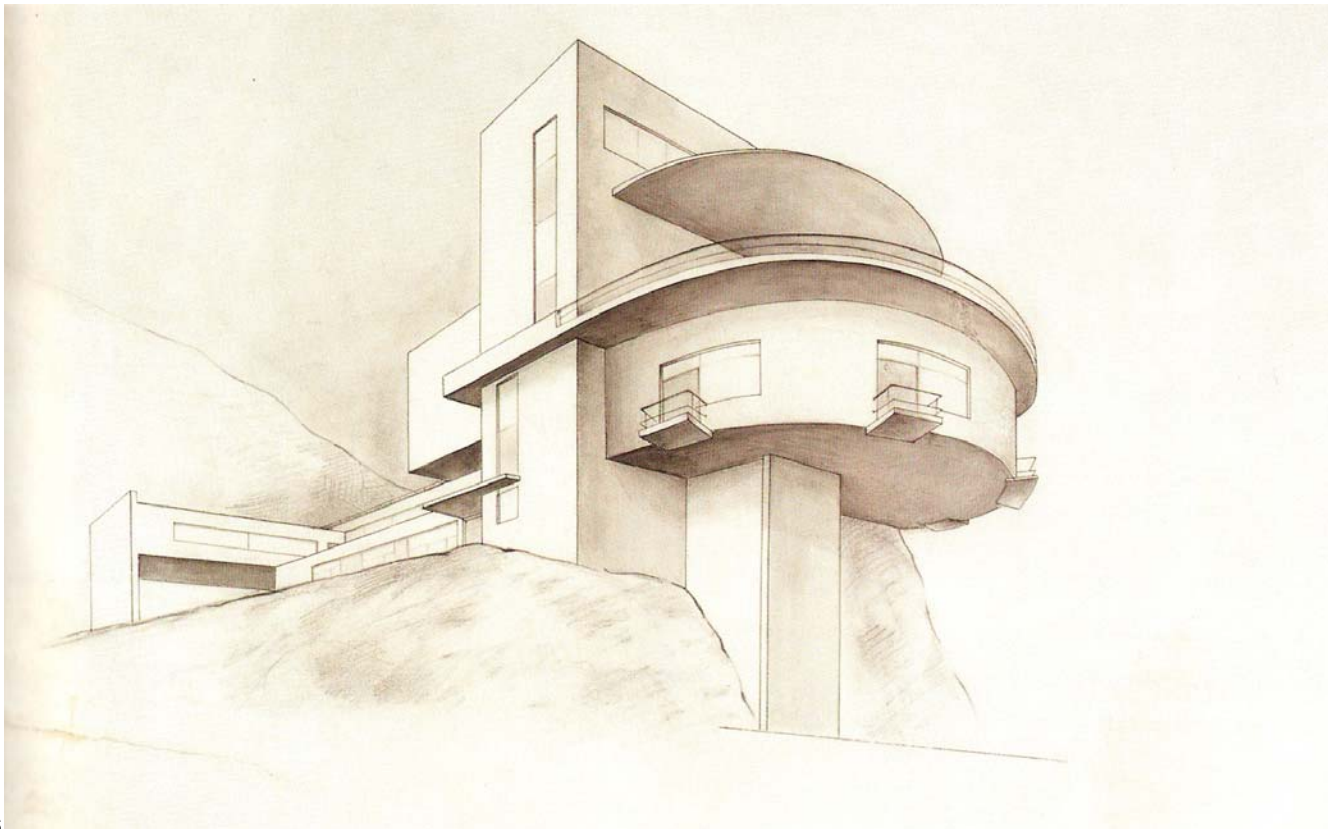


L'introduzione della concezione di arte produttiva e metodo oggettivo d'insegnamento ebbe un grandissimo significato per la formazione del VChUTEMAS come scuola tecnico-artistica di nuovo tipo.

I rappresentanti del giovane corpo insegnante giunsero al VChUTEMAS con l'intenzione di riformare il processo didattico, di farvi adottare i metodi di studio scientifico-oggettivi. Non pensavano minimamente che il loro metodo d'insegnamento sarebbe diventato la base per la formazione delle materie propedeutiche, che aspiravano non solo alla preparazione iniziale degli studenti, ma alla loro istruzione nel corso di tutto il periodo di permanenza al VChUTEMAS. Il metodo oggettivo di insegnamento, fu di difficile applicazione in tutte le facoltà, sia per i diversi movimenti e linguaggi artistici presenti agli inizi del 1920, sia per le diverse tendenze di insegnamento del corpo docenti; anche se proprio questi metodi diventeranno la base e la caratteristica peculiare del VChUTEMAS.

Nell'autunno del 1920 N. Ladovskij, A. Rodchenko, A. Lavinskij e L. Popova, rappresentanti dei giovani professori, assegnarono agli studenti i loro primi compiti nei laboratori di Architettura, Pittura e Scultura delle facoltà del VChUTEMAS. Questi compiti, assegnati secondo il metodo oggettivo, si differenziavano in base alle singole facoltà; infatti se esaminiamo quelli della facoltà di Architettura,

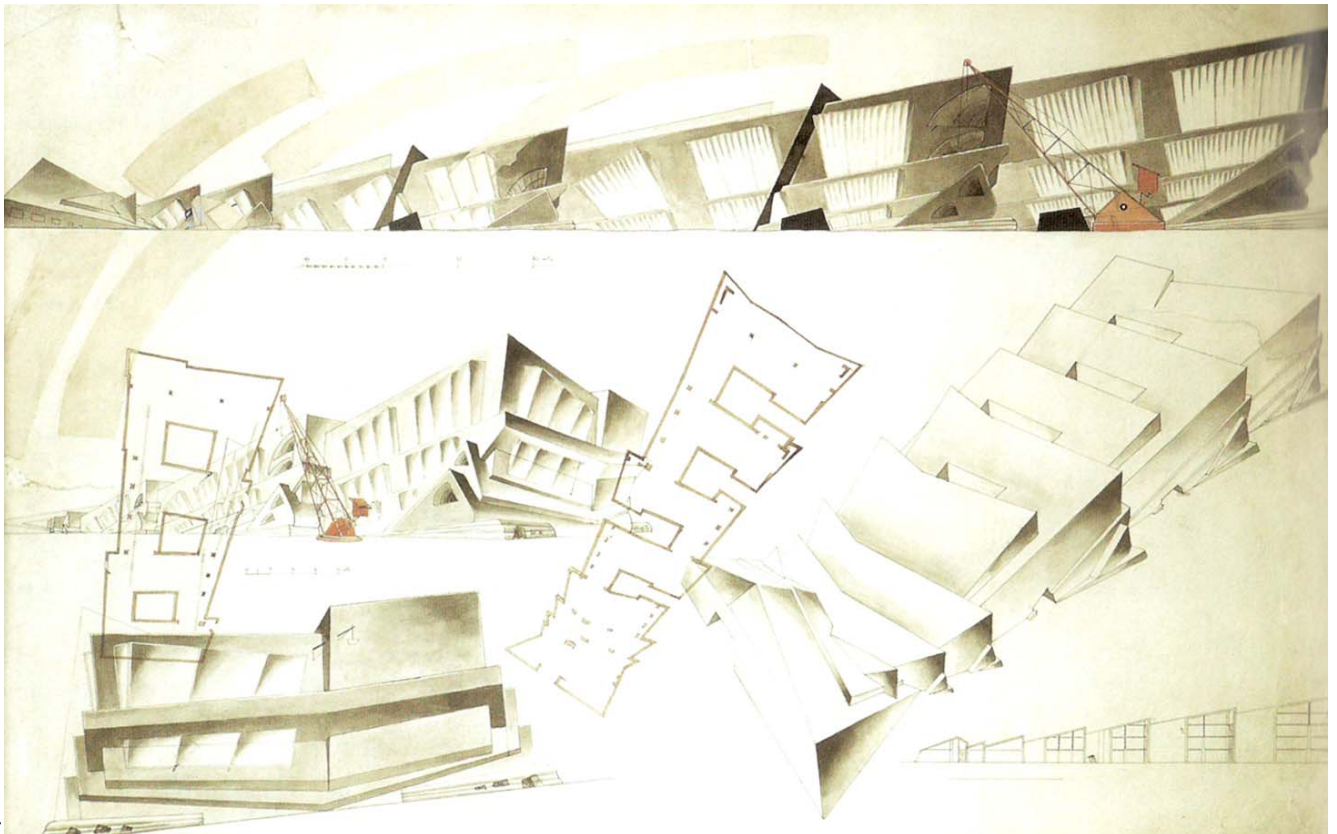
26. O. Ivanov, (studente del Vchutemas), *Residenza estiva*, 1929.

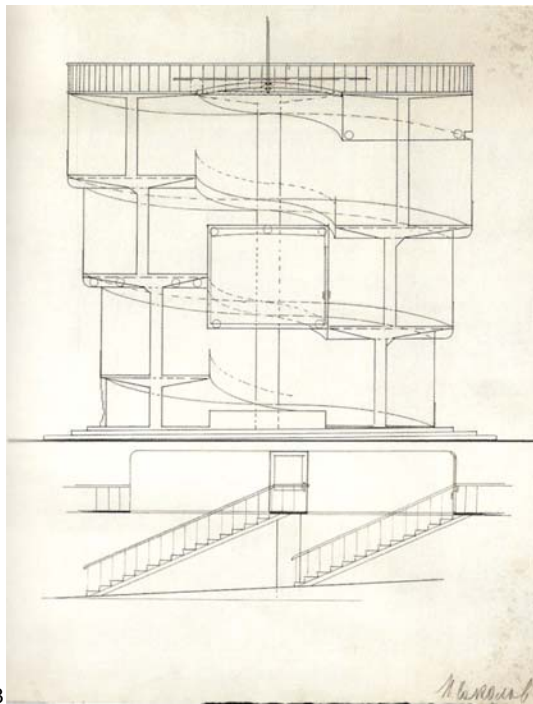


possiamo notare che se fino a quel momento l'iniziazione degli studenti all'architettura era partita dall'assimilazione delle opere classiche, adesso si riteneva che studiando l'ordine classico, gli studenti avrebbero appreso un linguaggio del pensiero architettonico, che si voleva rifiutare. Proprio per queste necessità, Ladovskij si impegnò a ridefinire il suo concetto di formazione ed a separare le posizioni fondamentali attraverso nuovi metodi della composizione spaziali, basati non sullo studio dei classici, ma sull'assimilazione degli elementi geometrici fondamentali, sui volumi puri e su composizioni geometriche astratte; infatti, uno dei primi compiti era la messa in evidenza della forma geometrica astratta.

In questo modo gli studenti della facoltà di architettura non spostavano l'accento sulla progettazione della forma stessa dell'oggetto; la forma veniva creata non dalla variazione di composizioni e stilizzazioni tradizionali, ma dalla scoperta delle possibilità formali della struttura progettuale-funzionale dell'oggetto. L'accento sulla progettazione divenne anche la peculiarità che stava alla base della formazione del designer (artista-progettista) al VChUTEMAS. Sicuramente tutte le facoltà presenti nel VChUTEMAS ed i diversi metodi adottati nelle singole materie meritano di essere trattate in maniera più ampia; anche se ai fini di questa ricerca e tra tutte le diverse facoltà, quella che

27. M. Korzhev, (studente del Vchutemas),
Esercitazioni sulla massa ed il volume, 1922.





28



29

28.-29. N. Sokolov, (studente del Vchutemas),
Esercitazioni sulla massa ed il volume, 1929.

30. V. Balikhin, (studente del Vchutemas), *Biblioteca*,
1921.

31. M. Zirov, (studente del Vchutemas), *Centro commerciale*, 1929.

meglio di tutte le rappresenta e senza dubbio la facoltà di architettura

Proprio per questa ragione, una delle differenze più importante tra la scuola sovietica del VChUTEMAS e quella tedesca del Bauhaus, sorta nello stesso periodo, era il fatto che il primo, fin dall'inizio, vantò una facoltà di architettura forte e influente a differenza del Bauhaus che sviluppò il linguaggio architettonico solo nella fase finale della sua esistenza.

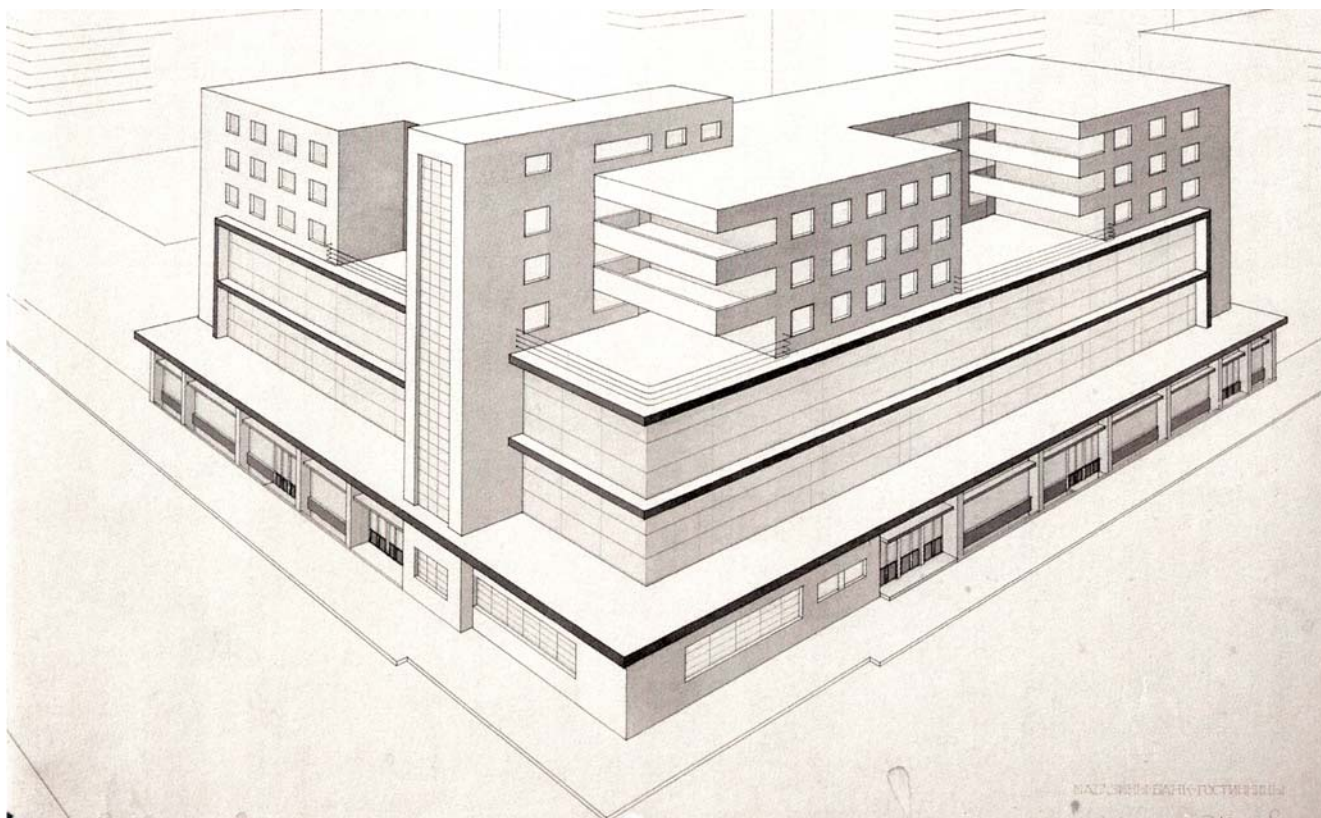
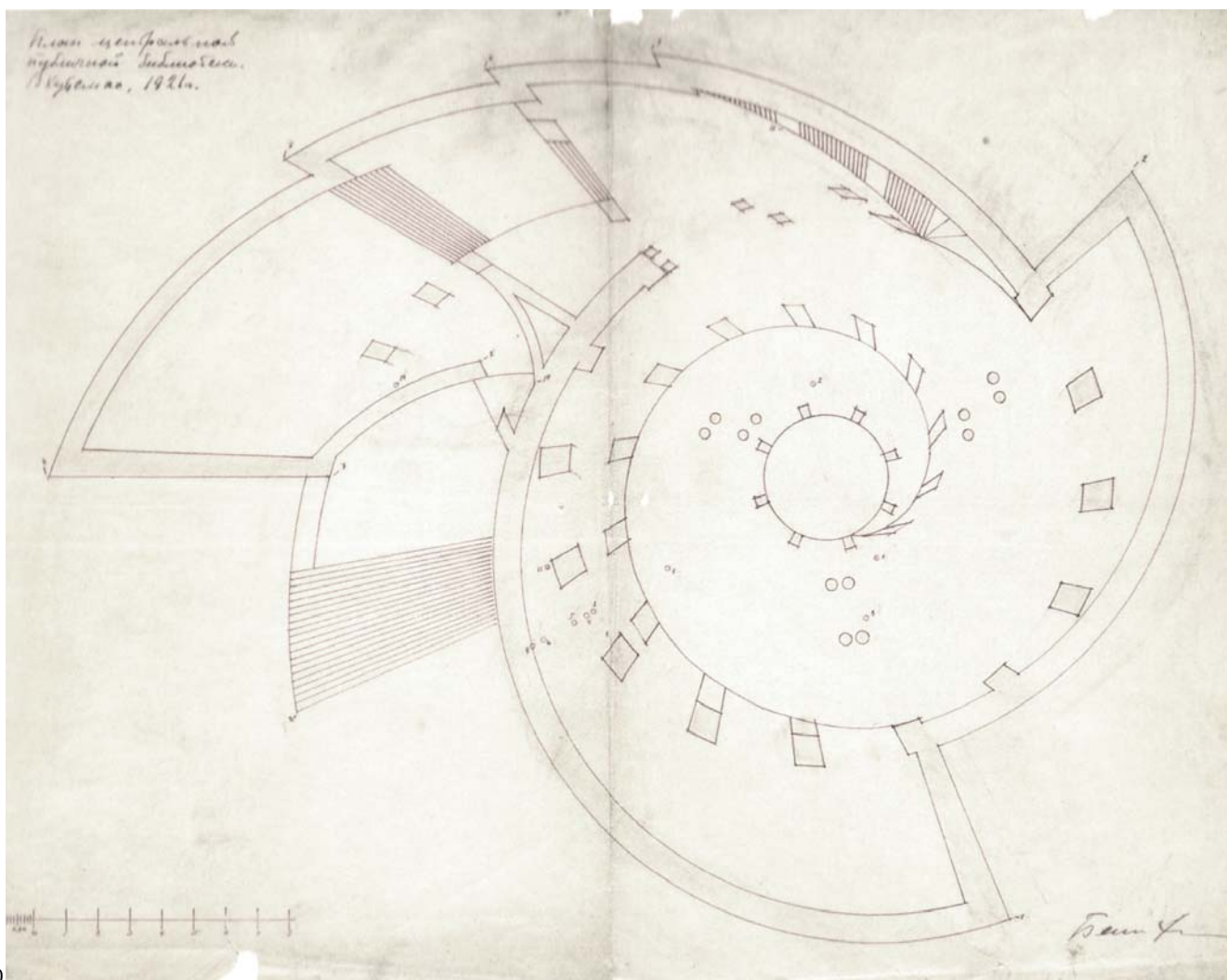
La *Archfak* (facoltà di architettura del VChUTEMAS), sebbene occupasse una posizione intermedia tra le facoltà produttive e quelle figurative, insieme al dipartimento di base, giocava un ruolo consolidante all'interno della complessa scuola artistica.

Nella storia dell'architettura del XX secolo l'Archfak del VChUTEMAS occupa un posto particolare: pur non volendo sminuire la fama delle altre scuole di architettura tuttavia si può dire che fu l'unica a giocare un ruolo determinante nella formazione dell'architettura moderna. Basti vedere il livello dei progetti, sia dei corsi che dei diplomi di laurea degli studenti, e non del livello accademico-professionale ma di quello innovativo, dell'originalità architettonica di quel tempo su scala mondiale: a questo livello i progettisti dell'Archfak del VChUTEMAS non hanno pari, decine di progetti degli studenti del VChUTEMAS entrarono a far parte del patrimonio formato dai progetti più originali della nuova architettura, tra questi, basti pensare al progetto dell'Istituto Lenin di I. Leonidov.

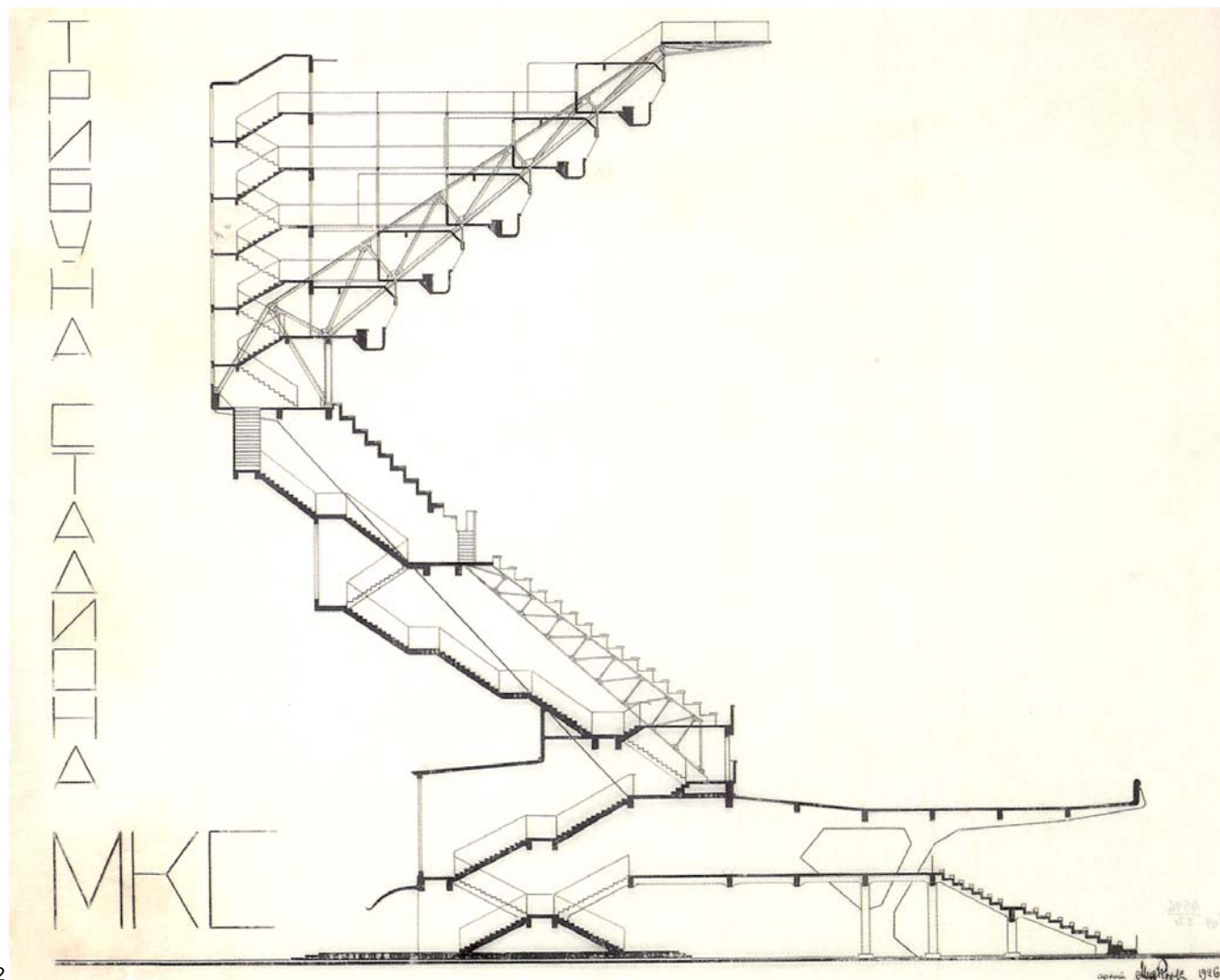
Ancora oggi, reggono il confronto con le opere dei più grandi architetti degli anni 20 e continuano ad attirare l'attenzione degli storici e degli architetti contemporanei. Questi progetti studenteschi sono stati inclusi al pari dei progetti di concorso e su commissione nella storia dell'architettura moderna.

E' particolarmente importante sottolineare l'interazione creativa rara per quegli anni tra le diverse correnti architettoniche all'interno dell'architettura. Poiché sebbene all'interno della facoltà di architettura del VChUTEMAS si assiste a dibattiti accesi tra i razionalisti e i costruttivisti, all'Archfak si realizzò quasi una sintesi delle realizzazioni di entrambe le correnti.

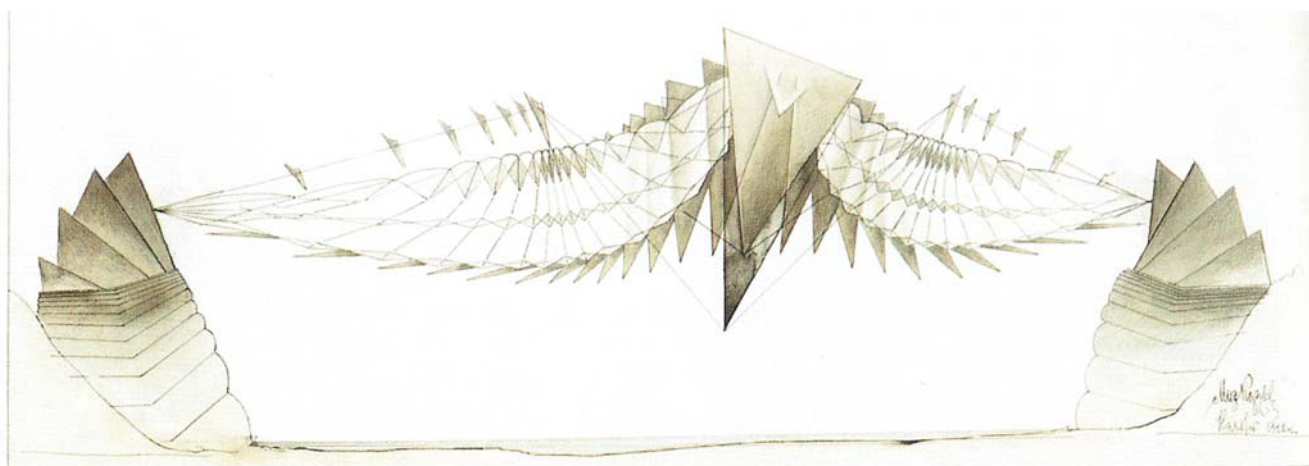
Nella facoltà dell'Archfak come in nessun'altra facoltà, regnava un'atmosfera ricca di ingegno nelle ricerche creative, e lo spirito d'emulazione tra gli insegnanti, i rappresentanti delle correnti architettoniche, costringevano gli alunni a lavorare al limite delle proprie possibilità. I progetti venivano creati senza guardare minimamente indietro



alle tradizioni ed ai riferimenti storici. Era considerato un traguardo supremo creare un progetto che non avesse alcuna analogia con le forme tradizionali. Gli insegnanti pretendevano dagli studenti non l'imitazione della loro produzione, ma la creazione di progetti di un livello di novità tale che li facesse uscire dai confini già raggiunti in quel campo.



32



33

1.3 L'architettura del Costruttivismo

*Nell'arte del nostro tempo è
alla pittura che spetta il ruolo principale*¹⁶
Manifesto del gruppo "Unione della Gioventù",
Petrogrado, 1913

Immagine e rappresentazione, visibile e invisibile, reale e virtuale, utopia e ideologia, queste sono le parole, i testi e i linguaggi che, nel modo più adeguato, descrivono, donando respiro e senso di vivificazione, all'insieme di vicende che incarnano e strutturano la storia dell'architettura e dell'agire all'interno della dimensione urbanistica della città sovietica, tra l'inizio degli anni 1920-30.

Nell'architettura sovietica d'inizio '900, il "moderno" è la corrente artistica più incisiva. La sua ascesa breve, ma trionfale, è favorita dal fiasco dello storicismo e dell'eclettismo che hanno rilevato la loro assenza totale di prospettiva, correnti effimere che non hanno generato, contrariamente al moderno, un nuovo impulso creatore. Il passaggio dall'eclettismo al "moderno" e la natura stessa di questa tendenza comune a tutta Europa riveste in Russia un carattere ben specifico.

È innanzitutto la struttura stessa dell'edificio che cambia: la distribuzione più libera dello spazio, i piani sottratti al diktat della simmetria, l'espressione sincera dell'ossatura, i nuovi materiali di costruzione e di decorazione conquistano diritto di citazione; in sintesi gli architetti sovietici prendono coscienza del potenziale estetico suscitato dall'utilizzo razionale delle forme libere del decoro tradizionale e dall'utilizzo di volumi semplici.

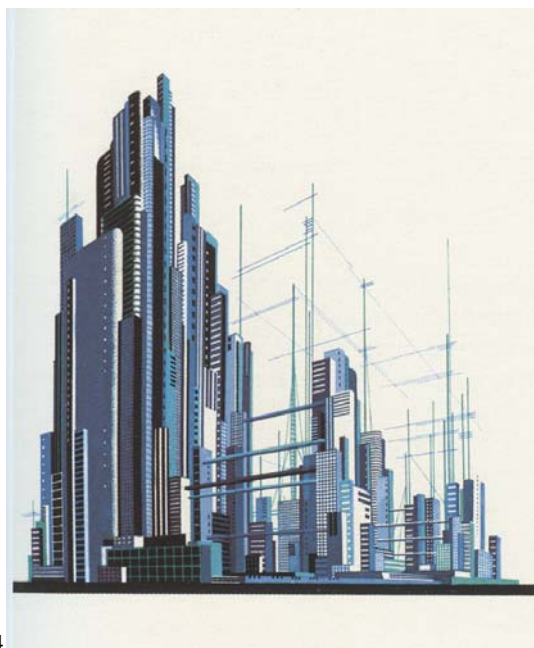
Il "moderno", che aveva vinto il diritto di vivere lottando contro lo storicismo, è stato molto presto considerato come uno stile antiquato e comincia ad eccitare l'odio degli autori di tutti i manifesti di sinistra¹⁷.

Ma i problemi artistici non sono gli unici a costituire il fondo della creazione architettonica dell'inizio del secolo. Gli architetti, in contatto con la vita, non potevano che proporre dei progetti legati alla democratizzazione della cultura e dell'istruzione pubblica, al risanamento della cornice di vita post-rivoluzionaria.

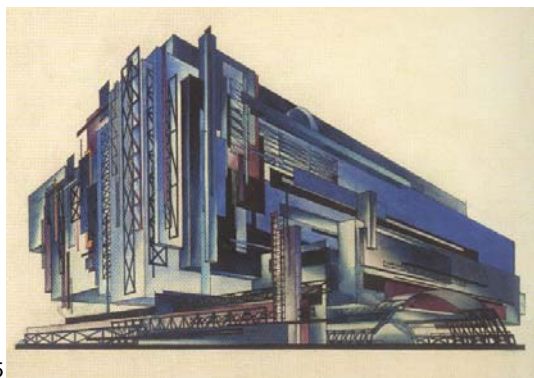
La nuova Architettura Sovietica intende, quindi, esprimere e rivelare il proprio contenuto socialista cooperando all'ordinamento della struttura economico-sociale e modellare

32. M. Korzhev, (studente del Vchutemas), *Stadio rosso*, 1926.

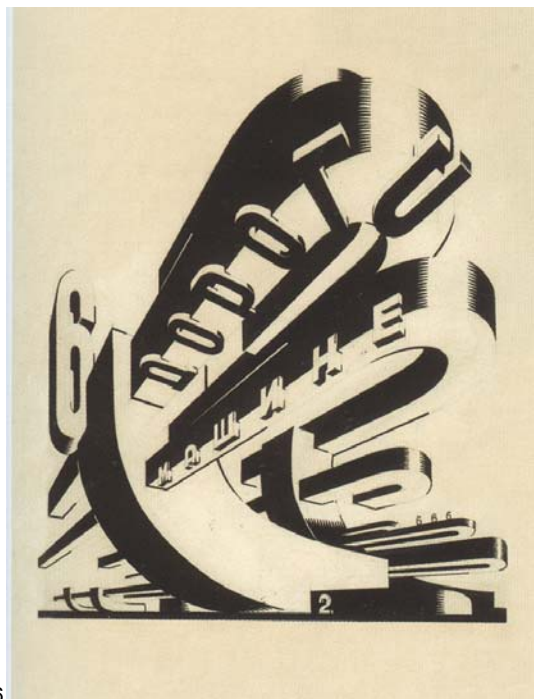
33. N. K. Korzhev, (studente del Vchutemas), *Sperimentazione sulle costruzioni aeree*, 1922.



34



35

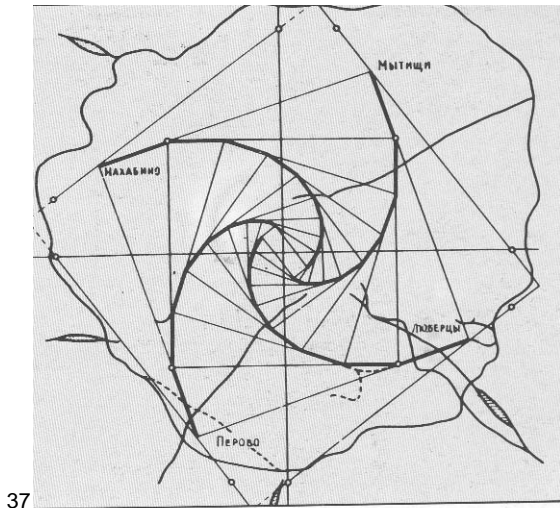


36

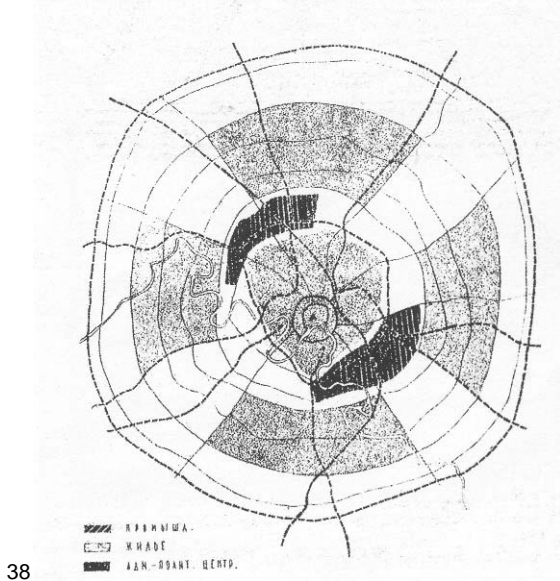
quindi, in tal senso, l'ideologia delle masse. Lo sforzo che si stava attuando si proponeva, di conseguenza, una mera sintesi di fattori economici, tecnici, ideologici e, naturalmente, architettonici.

Negli anni 1920-30, nonostante l'operosità e il forte richiamo ideologico degli architetti sovietici chiamati a dare un volto nuovo alla città di Mosca, alcuni progetti nascono con la consapevolezza dell'implicita impossibilità di concretizzarsi in costruzioni; recano in sé il germe dell'utopia, sfiorando un'idealizzazione impregnata di metafisica e andando a costituire le basi di un messaggio educativo che assumerà, in molte situazioni architettoniche e non, toni meramente profetici. Nel clima di ricostruzione iniziata dopo la rivoluzione, il tipo di progettazione dominante si caratterizza nel creare infrastrutture e nell'inserire, nella topografia moscovita, edifici definiti nel loro insieme come elementi guida di una ristrutturazione urbanistica.

Si rimprovera all'architettura sovietica dei primi anni della rivoluzione, e anche dei quindici anni successivi, di mancare di realismo e di aver prodotto solo "progetti di carta", "fantasie architettoniche", che non avrebbero mai visto la loro concreta realizzazione. Questa asserzione è in parte falsa, poiché numerosi progetti furono costruiti in questo periodo, basti pensare agli edifici di I. Joltovskij, I. Fomine, A. Chtchoussev, G. Barchine, I. Golosov, dei fratelli Vestine, di K. Mel'nikov e M. Guinzburg, che ancora oggi rappresentano un riferimento dell'architettura sovietica e mondiale. Il giudizio negativo e sprezzante fatto dai movimenti europei degli anni 20, dei sogni utopici dell'architettura del Costruttivismo, viene oggi contraddetto dalla tecnologia avanzata e dalla reale fattibilità di idee e segni a cui l'architettura contemporanea continua ad ispirarsi, in quanto le idee in architettura non rappresentano soltanto la realizzazione immediata di progetti pratici, ma anche la previsione verso un ideale, insolito per il proprio tempo, l'elaborazione e la materializzazione degli ideali sociali, funzionali ed estetici alla base della creatività della nuova società. Numerose sono le idee architettoniche degli anni venti che apparivano allora come chimeriche e tagliate dalla vita, come ad esempio le "città volanti" di G. Krutikov, le "costruzioni cinetiche" di A. Lavinski, le "composizioni dinamiche" di K. Malevich e El Lissitzkij, le insolite costruzioni spaziali di I. Leonidov e L. Tchernikov, etc. Pertanto trenta o quaranta anni dopo, non sono le idee che si rivelano inaccettabili, ma i giudizi di coloro che non avevano saputo fidarsi delle possibilità dell'architettura e della tecnica del XX secolo: molti dei progetti sono stati realizzati al



37



38

giorno d'oggi. La convinzione appassionata, l'ardente aspirazione al nuovo, il libero volo del pensiero architettonico del periodo romantico dei primi anni della rivoluzione rinserava una enorme forza creatrice che doveva avere ragione del conservativismo delle tendenze ufficiali preponderanti nella Russia degli zar e provocare la vittoria rapida della nuova architettura del funzionalismo, del costruttivismo e del razionalismo.

La maggior parte dei progetti ideati nei primi trent'anni del 1900, in Russia riguardano soprattutto edifici, strutture e parchi atti a migliorare la qualità di vita del popolo sovietico, come ad esempio: parchi per cultura e di tempo libero, anfiteatri per le azioni di massa, centri sportivi, club operai, città-giardino, piazze, monumenti, padiglioni fieristici, biblioteche, musei e quant'altro servisse per migliorare il tenore di vita politico e sociale.

Gli architetti non si rivelarono soltanto come i promotori delle nuove forme di vita quotidiana e dell'organizzazione dello spazio, ma cercarono di riunire nei loro progetti tutte le forme di creazione artistica dell'era rivoluzionaria, dalle arti plastiche allo spettacolo, dalla musica alla letteratura, dall'architettura al design.

Anche la crescita della città, lo sviluppo dei trasporti, il ruolo crescente dell'industria, apportarono dei cambiamenti all'urbanistica sovietica degli anni venti. Più precisamente, in questo periodo vengono progettati piani urbanistici che oltre a tener conto dei fattori sopra elencati cercano di dare una nuova concezione di città protesa allo sviluppo futuro; progetti di città dinamiche (N. Ladovski), progetti di città lineari (V. Lavrov, N. Milioutine), progetti di città-giardino (I. Leonidov) e molte altre che tengono presente non soltanto la crescita quantitativa della città, ma anche il suo sviluppo qualitativo.

Quello che può essere uno dei tratti essenziali della grande cultura architettonica russa dei primi anni della rivoluzione, non sono soltanto le ricerche innovatrici che si oppongono sensibilmente al passato, ma anche l'attitudine degli artisti a discernere i germi del nuovo in ciò che è divenuto antiquato o è già superato. Il lato razionale della teoria delle città-giardino, gli embrioni di diversificazione nella costruzione del quartiere urbano, i progetti pragmatici di case d'abitazione dove si trovano tutti i servizi; le "case del popolo" aperte a tutti, scuole e ospedali, e ben altre idee che traducono il desiderio di democratizzazione della società russa alla vigilia della rivoluzione, sono assimilate organicamente e sviluppate dagli architetti sovietici nei primi anni dopo la rivoluzione.

34. Iakov Chernikhov, *La città dei grattacieli*, fantasia architettonica 101, n. 15, 1925.

35. Iakov Chernikhov, *Centrale idroelettrica -fondamenti dell'architettura dei modelli*, n. 149, 1925-29.

36. Iakov Chernikhov, *Schizzo architettonico -fantasia architettonica 101*, n. 56, 1925.

37. B. Saqulin, *Schema della rete dei trasporti pubblici per Mosca*, 1922.

38. S. Šestakov, *Il piano della grande Mosca*, 1921-25.



L'architettura del Costruttivismo è nata e si è sviluppata grazie alla sinergia di ricerche creatrici e all'interazione di correnti artistiche diverse. Naturalmente le ricerche degli architetti costruttivisti sono concentrate verso la sperimentazione di una nuova architettura, una nuova estetica dello spazio e delle forme. Basta gettare l'occhio sulle più belle realizzazioni degli anni '20 - i progetti per il Palazzo del Lavoro, la Prava di Leningrado dei fratelli Vestine, i club di K. Melnikov, le case d'abitazione di M. Guinzburg, il progetto dell'Istituto Lenine di Leonidov, il progetto urbanistico di N. Ladovsky - per rendersi conto di tutto il lavoro compiuto all'epoca. I quindici anni che seguirono la rivoluzione, furono quelli in cui si formarono le tendenze principali del nuovo linguaggio dell'architettura sovietica, nei suoi aspetti più vari.

Alla metà degli anni venti, la dottrina artistica delle prime associazioni di architetti sovietici, l'ASNOVA (Associazione dei Nuovi Architetti) e l'OSA (Unione degli Architetti Contemporanei) propongono di contribuire alla formazione di un nuovo linguaggio in architettura, sottolineando la necessità di disfarsi di tutti i linguaggi architettonici del passato e di utilizzare al massimo le innovazioni scientifiche e tecnologiche. L'Associazione dei Nuovi Architetti, fondata nel luglio 1923 sull'iniziativa dei professori del VHUTEMAS, N. Ladovski, N. Dokoutchaev, V. Krinski, etc., avanza l'idea di una sintesi dell'architettura e delle differenti forme artistiche che permettono l'apparizione di

39. Fotomontaggio del dirigibile Zeppelin sulla prospettiva a volo d'uccello di I. Leonidov per l'insediamento di Magnitogorsk, sul frontespizio del n. 4 della rivista "SA" del 1930.

40. K. Mel'nikov, *Club operaio*, 1932..

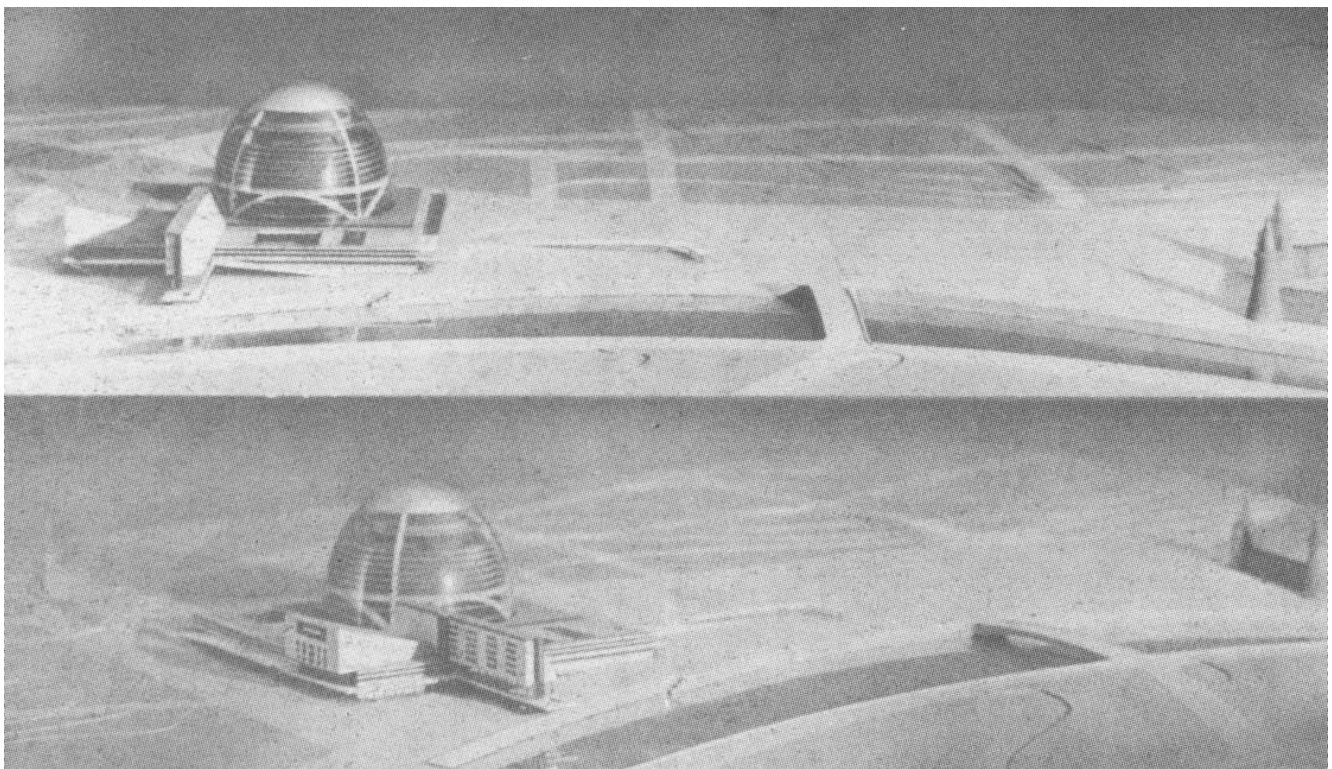


un'arte nuova. L'obiettivo finale dei membri dell'Associazione è di raggiungere la "ratio-architettura". I membri dell'ASNOVA, che si designano loro stessi come "architetti-razionalisti" oppongono sempre il loro lavoro ed i loro progetti non soltanto agli antichi raggruppamenti d'architetti, ma anche ai costruttivisti ai quali rimproverano di non voler dare alla nuova architettura "delle qualità e delle proprietà emozionali ed estetiche"¹⁸.

Questa polemica si aggrava ancora di più, quando i costruttivisti si riuniscono, nel dicembre 1925, per creare l'"Unione degli Architetti Contemporanei di tutta la Russia" (OSA). I suoi fondatori, A. Vesnin, M. Guinzburg, Ia. Kornfeld, V. Vladimirov, A. Bourov, G. Orlov, K. Mel'nikov etc., hanno come obiettivo quello di partecipare alla trasformazione dell'ambiente globale creando dei nuovi tipi razionali di edifici pubblici e d'immobili d'abitazione. La nascita di un linguaggio architettonico inedito è legata, nel programma dell'OSA, ai nuovi processi in corso nella produzione e nella vita quotidiana, alla necessità di tipicizzare e standardizzare la costruzione di massa utilizzando il progresso della tecnologia.

Protestando contro il risorgere delle forme antiche di questo o di quello stile nazionale, i porta voce dell'OSA mostrano la strada da seguire per assimilare il patrimonio architettonico. La loro ricerca dei tratti originali dell'architettura dei differenti popoli si fonda tanto sul nuovo stile di vita socialista comune a tutto lo stato, che su dei particola-

41. M. Ginzburg, *Progetto per il palazzo dei Soviet*, Mosca, 1932.



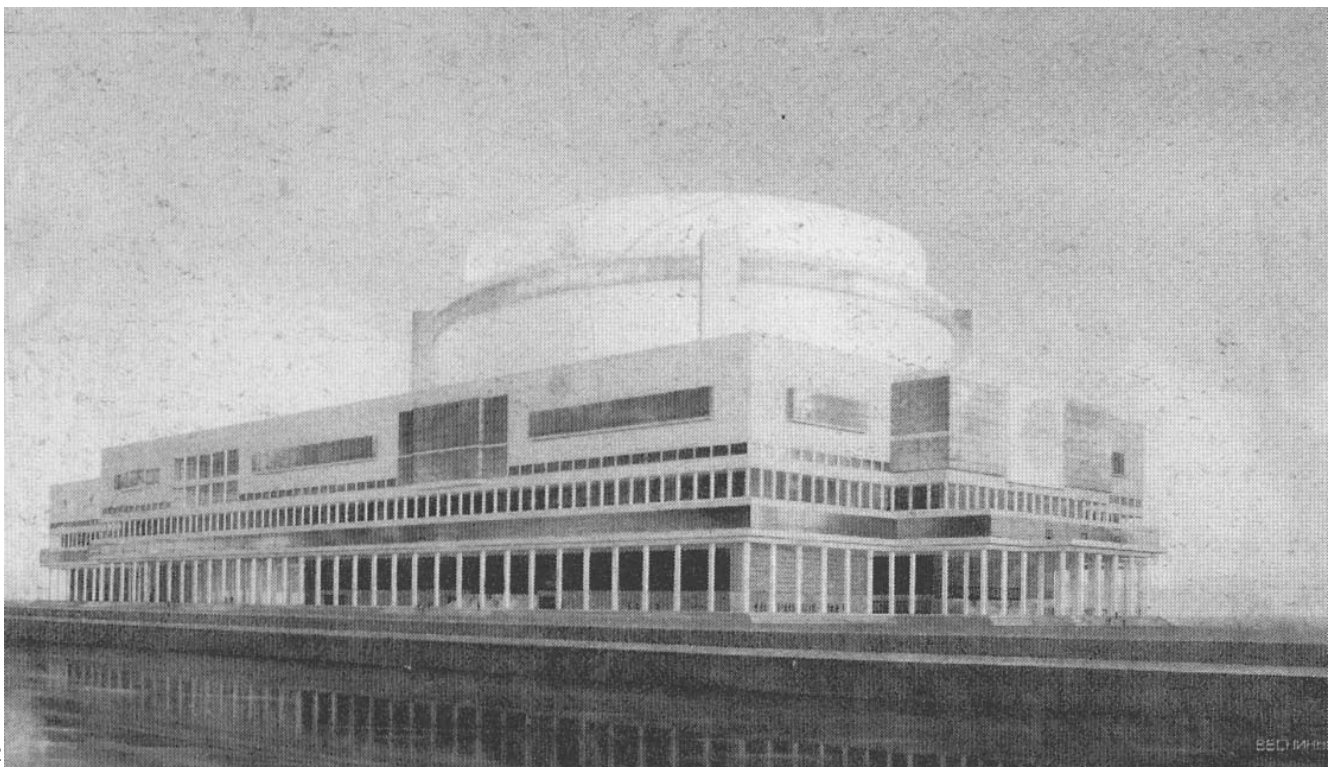
ri della via corrente o del clima. Queste idee trovano la loro giusta espressione nei progetti per la Casa dei Soviet di Daghestan di M. Guinzburg, la Casa del Governo di I. Leonidov a Alma-Ata e nelle realizzazioni dei membri dell'OSA in Ucraina, nel Caucaso e in Asia Centrale.

L'Unione degli Architetti Contemporanei (OSA), che diviene nel 1931 il "Settore degli Architetti dell'Edificazione del Socialismo" (SASS) mira a creare un sistema di pianificazione generale del paese. I membri del SASS insorgono contro tutto ciò che considerava l'architettura come semplice arte visuale, contro la tendenza a ridurre ad un semplice contenuto emozionale le forme architettoniche. Si fonda sul fatto che il contenuto nuovo dell'architettura sovietica era determinato dall'organizzazione socialista della produzione, della cultura e dello stile di vita quotidiana; inoltre i dirigenti del SASS affermano che le nuove forme architettoniche non possono essere che il risultato di una organizzazione nello spazio dei fenomeni sociali. Le équipes dell'OSA costituito da M. Guinzburg, M. Barchtch, P.

Una pianificazione basata sullo sviluppo dei mezzi di trasporto e di comunicazione, e a far sparire progressivamente le opposizioni tra città e campagna e tra il lavoro manuale e il lavoro intellettuale. Il programma del SASS era, per usare dei termini più attuali, l'elaborazione di una prospettiva urbana a lungo termine

In seguito all'Esposizione Internazionale di Parigi del

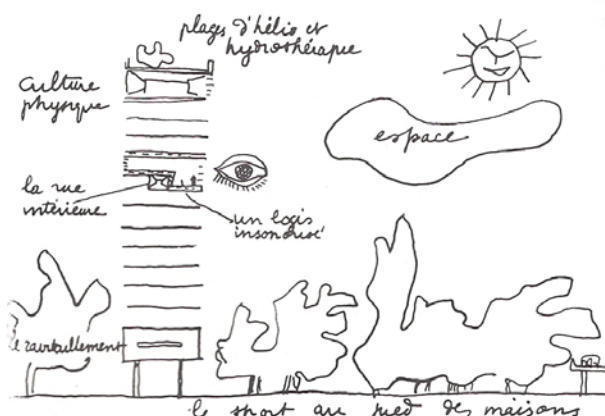
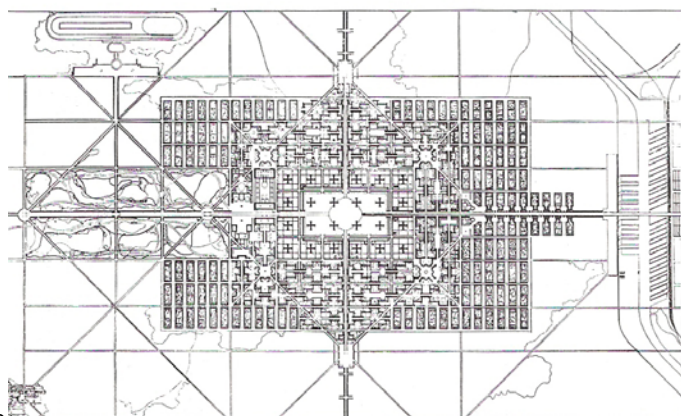
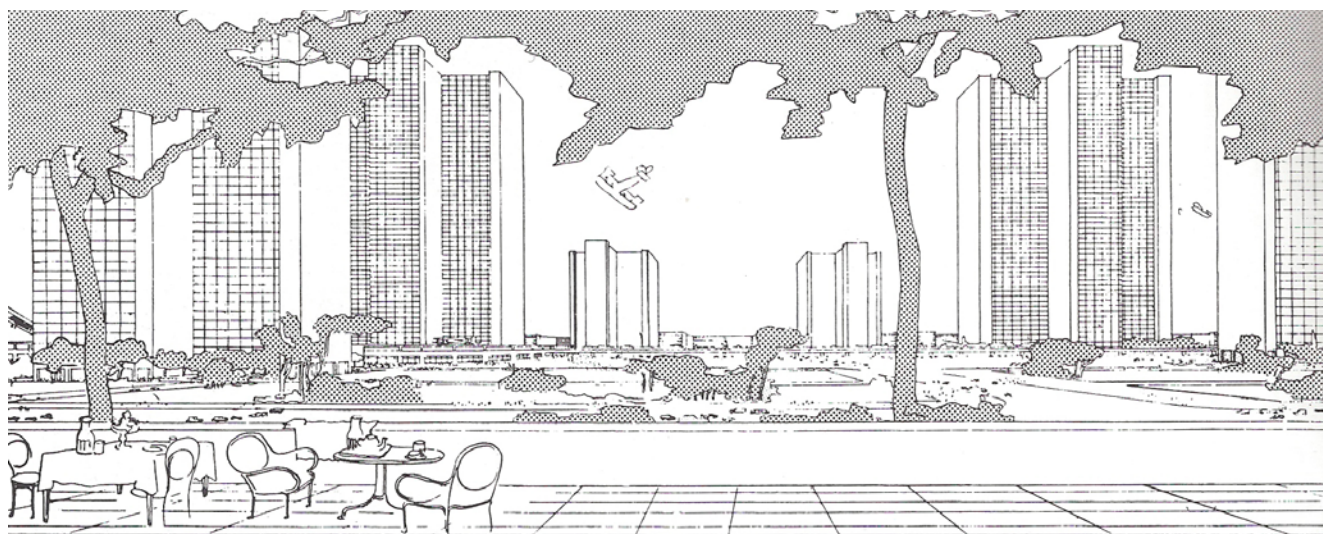
42. Fratelli Vesnin, *Progetto per il concorso del palazzo dei Soviet a Mosca, 1932.*



1925, dove la Russia fu invitata a partecipare con il padiglione progettato da K. Mel'nikov, vennero esposti, per la prima volta in Europa, i progetti dell'architettura sovietica e le idee di innovazione nel campo dell'urbanistica e del design; molti architetti importanti del mondo intero iniziarono ad interessarsi al nuovo linguaggio dell'architettura sovietica e tra questi troviamo Le Corbusier, che andò ben tre volte a Mosca (nel 1928, 1929 e 1930), elaborando dei progetti per la città sovietica ed esponendo il suo "credo architettonico" nel grande anfiteatro del Museo Politecnico di Mosca. L'entusiasmo di Le Corbusier nei confronti degli architetti sovietici è testimoniato dalla copiosa corrispondenza che intrattenne con i fratelli Vesnin, M. Guinzburg, N. Kolli, S. Gorny, Leonidov e Mel'nikov.

Nell'idea stessa di "unità d'abitazione" elaborata da Le Corbusier nel 1930, è facile trovare un legame con le "case comuni" che egli vede a Mosca nel 1928-29. Sarebbe sbagliato parlare qui di semplice influenza, ma si può essere sicuri che le ricerche degli architetti sovietici, il loro spirito audace ed innovatore, ha profondamente segnato Le Corbusier. Egli esclama con entusiasmo: "Mosca, è una fabbrica a piani, la terra promessa dei tecnici. Si attrezza il

43. Le Courbusier, Le ville radieuse, 1931.



paese! Un afflusso continuo di piani: piante di fabbriche, sbarramenti, manifatture, di case d'abitazione, di città intere. Il tutto sotto un solo segno: tutto ciò che apporta progresso"¹⁹. Le Corbusier scrive a suoi corrispondenti sovietici nel giugno 1930: "Oggi, non si può realizzare niente di nuovo per l'architettura contemporanea senza lasciarsi guidare da un programma sociale che serva d'ossatura a tutto il resto"²⁰.

Nel 1931, Le Corbusier nel suo celebre progetto di "Ville radieuse", si ispira palesemente al nuovo linguaggio dell'urbanistica sovietica degli anni '20, dichiarando egli stesso: "quello che ho potuto sentire di più sicuro in terra sovietica, è che solo l'anima artistica russa ha permesso questo prodigio [...]: lo slancio verso un grande sogno comune"²¹. Le Corbusier, a differenza degli architetti sovietici che hanno operato negli stessi anni, non ha bisogno di alcuna presentazione, poiché tutti conoscono la sua incredibile opera architettonica; ma il fatto che una figura come quella di Le Corbusier si sia ispirato all'architettura del Costruttivismo ci fa comprendere non solo l'importanza didattica di questo periodo storico, ma l'enorme quantità di architetti sovietici che al pari di Le Corbusier hanno dimostrato e tramandato delle pietre miliari nel vocabolario dell'architettura contemporanea.

Note

¹ Cit.da Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, G. Feltrinelli Editore, Milano 1986, p. 9.

² Il Gruppo dei costruttivisti (data di fondazione 13 dicembre 1920) era formata da: A. Gan, V. Joganson, I. Medunckij, A. Rodchenko, V. Stepanova, V. e G. Stenberg.

³ A. Gan, *Konstruktivizm, Tver'* 1922; trad. It in V. Quilici, Il

Costruttivismo, Laterza, Bari, 1991, p. 1.

⁴ Cit. da V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1991, p. 2.

⁵ Cit. da V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari, 1978, p. 64.

⁶ Cfr. *ibid.*, p. 66.

⁷ Il Manifesto del realismo fu scritto e pubblicato a Mosca da Gabo nell'agosto del 1920 per distinguere il suo modo di intendere il costruttivismo di natura "estetica" da quello di Tatlin, di natura "pratica". Esso sancì la rottura del movimento costruttivista nelle due tendenze. Il Manifesto originale reca anche la firma di Pevsner.

⁸ Cfr. El Lisickij, Proun, cit. da V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1991, p. 18.

⁹ Cit. da V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1991, p. 1.

¹⁰ La famosa Bauhaus tedesca (1919-1933), a differenza del VChUTEMAS, ebbe un destino diverso. L'eredità della scuola tedesca fu custodita e tramandata negli anni successivi, senza subire nessuna perdita del "materiale" (archiviato), grazie alla continuità del "pensiero artistico".

¹¹ In settembre viene chiesto il riconoscimento ufficiale del primo istituto; il 12 ottobre se ne ufficializza da parte del N.K.P. il riconoscimento; il 29 novembre Lenin sottoscrive il Decreto di fondazione. Cfr. A. Ambramova, Vchutemas Vchutein 1918-1930, in Maskovskoe Vysšee Chudo estvenno-Promyšlennoe Učilišče, a cura di Z. Bykov, Mosca, 1965; trad.it. in "R.S.", n.4, 1968. Cit. da V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1991, p. 67.

¹² L'insegnamento era basato nella copia dei modelli e nella progettazione in stile delle forme tradizionali.

¹³ Cit. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1991, p. 75.

¹⁴ Le due sigle stanno per Vysšie Gosudarstvennye Chudo estvenno-Technicheskie Masterskie, Laboratori artistico-tecnici superiori di Stato, e Vysšij Gosudarstvennyj Chudo estvenno-Technicheskij Institut, Istituto artistico-tecnico superiore di Stato.

¹⁵ Cfr. Michele Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885-1953*, Officina, Roma 1992, p.50.

¹⁶ M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992, p.17.

¹⁷ Cit. dal Catalogo, Parigi-Mosca 1900-1930, Centre Gorges Pompidou, Paris 1976, Vigdaria Khazanova e Oleg Chvidkovski, *L'architecture soviétique*, p.286.

¹⁸ *Ibidem*, p.296.

¹⁹ *Ibidem*, p.300.

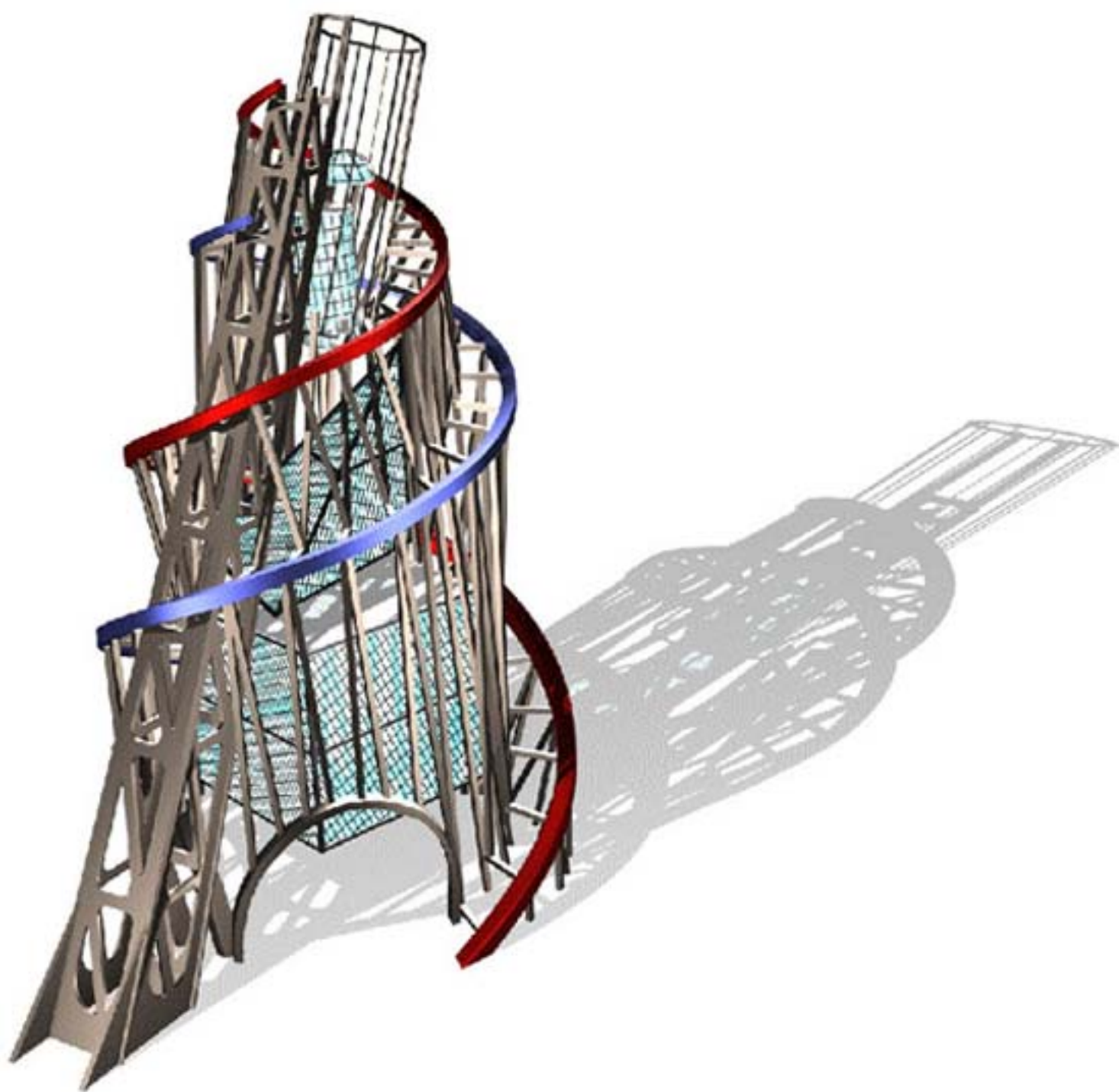
²⁰ *Ibidem*, p.300.

²¹ *Ibidem*, p. 302.

a del 1920-30 Utopia e realtà nell'architettura sovietica del 1920-30 Utopia e realtà nell'arc

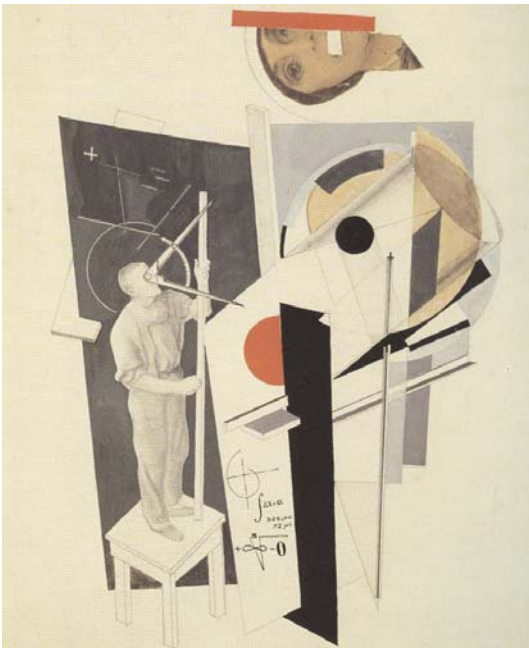
architettura sovietica del 1920-30 Utopia e realtà nell'architettura sovietica del 1920-30 Utopia

2



2.1 Torre-Monumento alla III Internazionale, Vladimir Efgrafovich Tatlin, Mosca 1919-20

L'invenzione equivale sempre alla soluzione degli impulsi e di desideri del collettivo e non di un singolo individuo [...] e l'artista è un'unità ricca di iniziativa nell'ambito dell'opera creativa del collettivo [...] L'unità ricca di iniziativa è la persona che sa cogliere le energie del collettivo [...] Nel conoscere e nell'inventare sta il senso e l'essenza di un'unità ricca di iniziativa¹.



2



3

1. Modello tridimensionale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20.

2. El Lissitzky, *Tatlin mentre lavora al "Monumento alla III Internazionale"*, 1921-22.

3. V. Tatlin, *Prospetto laterale della Torre*, 1919-20.

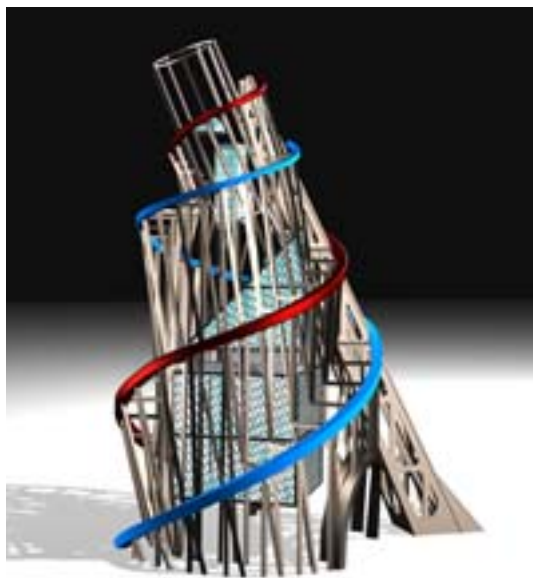
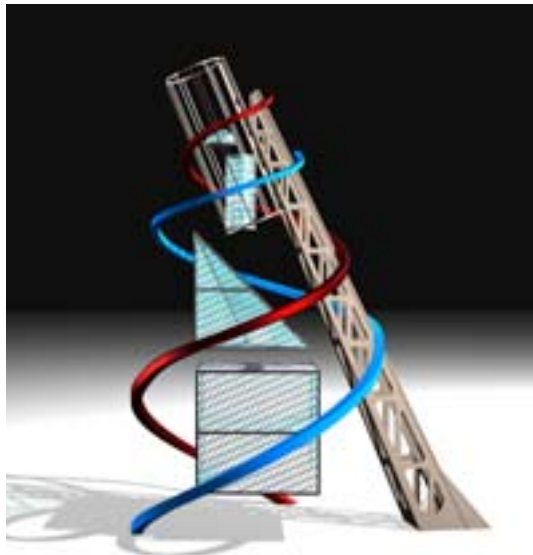
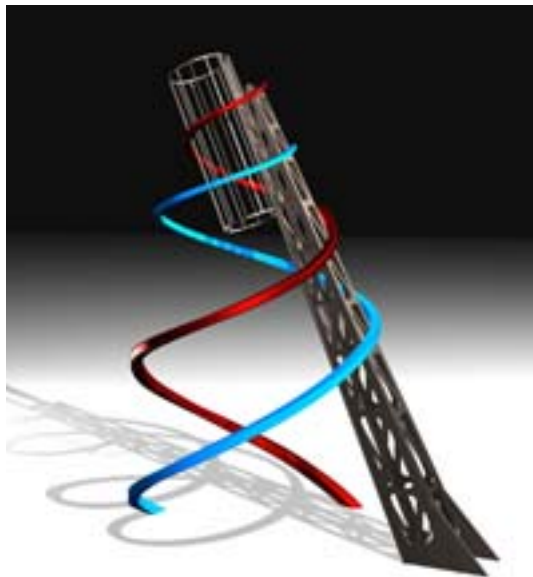
Un pittore che si confronta con la progettazione architettonica, come è noto, è un caso diffuso nell'avanguardia sovietica, ed è anzi evidente che la vocazione al progetto rappresenta il principale tratto distintivo dell'arte costruttivista.

La Torre-Monumento alla III Internazionale di Vladimir Efgrafovich Tatlin, pittore, scultore, designer e scenografo, è diventata una delle più popolari icone del mondo moderno, sia per la sua forma architettonica che per il suo significato simbolico.

Nel decifrare i riferimenti e il significato di un progetto così volutamente complesso e sfuggente come quello del monumento della Terza Internazionale Socialista, si possono seguire due filoni principali. Il primo, inevitabile e indispensabile, è quello della lettura simbolica, della decodificazione iconologica e dello studio costruttivo-ideologico; il secondo è il metodo empirico, manuale e grafico della ricostruzione. La scoperta dell'esistenza di una logica costruttiva "forte" contenuta nel groviglio apparente di maglie reticolari, eliche e solidi platonici, diventa il punto di partenza per effettuare delle considerazioni sul nuovo linguaggio in architettura utilizzato da Tatlin e continuato dai suoi colleghi negli anni 1920-30 in Russia.

Infatti, le intuizioni di Tatlin in architettura espresse nel "monumento-Torre", attraverso la messa a nudo dello scheletro, la ricerca di una forma dinamica, la creazione di spazi aperti a cui si giustappongono solidi puri e la frattura della antinomia esterno/interno, saranno gli elementi del nuovo lessico architettonico dell'avanguardia sovietica.

Nikolaj Punin², amico e collaboratore di Tatlin, in un articolo apparso nel 1919 commentava quanto si stava realizzando per effetto del piano di propaganda monumentale lanciato da Lenin³, che prevedeva di erigere monumenti di carattere propagandistico a Mosca e a Pietrogrado, in sostituzione e ad integrazione di quelli esistenti che non



esprimevano l'entusiasmo politico che si viveva dopo la Rivoluzione d'Ottobre.

Nel 1919, la Sezione Arti Visive del Commissariato del Popolo per l'istruzione, in onore del Congresso dei partiti comunisti che si concluse con la fondazione della III Internazionale comunista, incaricò di progettare un monumento alla III Internazionale all'artista V. E. Tatlin; che costituì immediatamente un "collettivo creativo" composto dagli artisti I. Meerzon, P. Vinogradov e T. Sapiro, che lo aiutarono a sviluppare il progetto e a costruire un modello, alto circa sette metri.

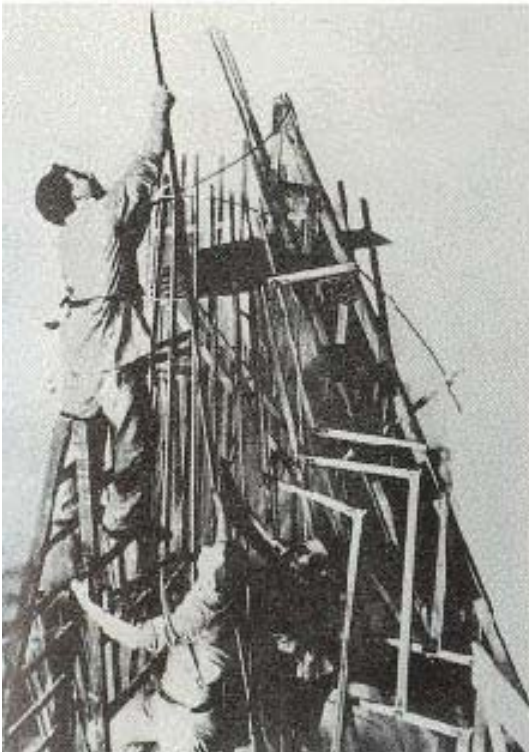
Per quanto riguarda la collocazione del monumento, si sono ipotizzate innumerevoli congetture; una delle ipotesi più attendibili, sostenute da Anderson e Sapiro – critici contemporanei a Tatlin – è che il Monumento avrebbe dovuto scavalcare, con i suoi due grandi archi di base la Neva, il fiume che attraversa Leningrado. In realtà non verrà mai decisa la sua esatta collocazione, ne verrà mai deciso se dovrà sorgere a Mosca o a Pietrogrado.

Gli elaborati grafici, che furono realizzati da Tatlin e dal suo "collettivo creativo", prima e durante la realizzazione del modello, sono quasi inesistenti. Le uniche testimonianze pervenuteci sono due schizzi realizzati con il righello, che non esprimono fedelmente il progetto, ma lo delineano nel suo insieme. Inoltre, mancano gli schizzi ideativi che ci avrebbero permesso di cogliere l'attimo intuitivo e l'iter progettuale; infatti, l'assenza di materiale grafico, ci può indurre a pensare che il progetto si sia sviluppato direttamente sul modello e non sulla carta. Forse, proprio per la mancanza di elaborati grafici di studio del Monumento alla Terza Internazionale, che il progetto acquisisce quello spessore iconico e quella difficoltà di lettura di una struttura così complessa.

I soli elaborati grafici della Torre, sono stati pubblicati da Punin nel 1920⁴; in questi disegni e nelle foto del plastico si evince l'aspetto formale del complicato groviglio di travi ed eliche che caratterizzano il progetto. La Torre è concepita come una struttura formata da due eliche coniche, rastremate verso l'alto lungo un'asse obliquo, che si inseguono a partire da due diversi punti del cerchio di base. Infatti, la torre presenta una duplice visione agli occhi dello spettatore; una visione frontale caratterizzata da una figura piramidale, ed una laterale dove l'intera struttura sembra inclinarsi su di un lato. In realtà l'inclinazione è data dalla grande trave reticolare di irrigidimento, disposta in modo da collegare le due eliche e da accompagnare il progressivo restringimento verso l'alto; così come sono effet-



7



8

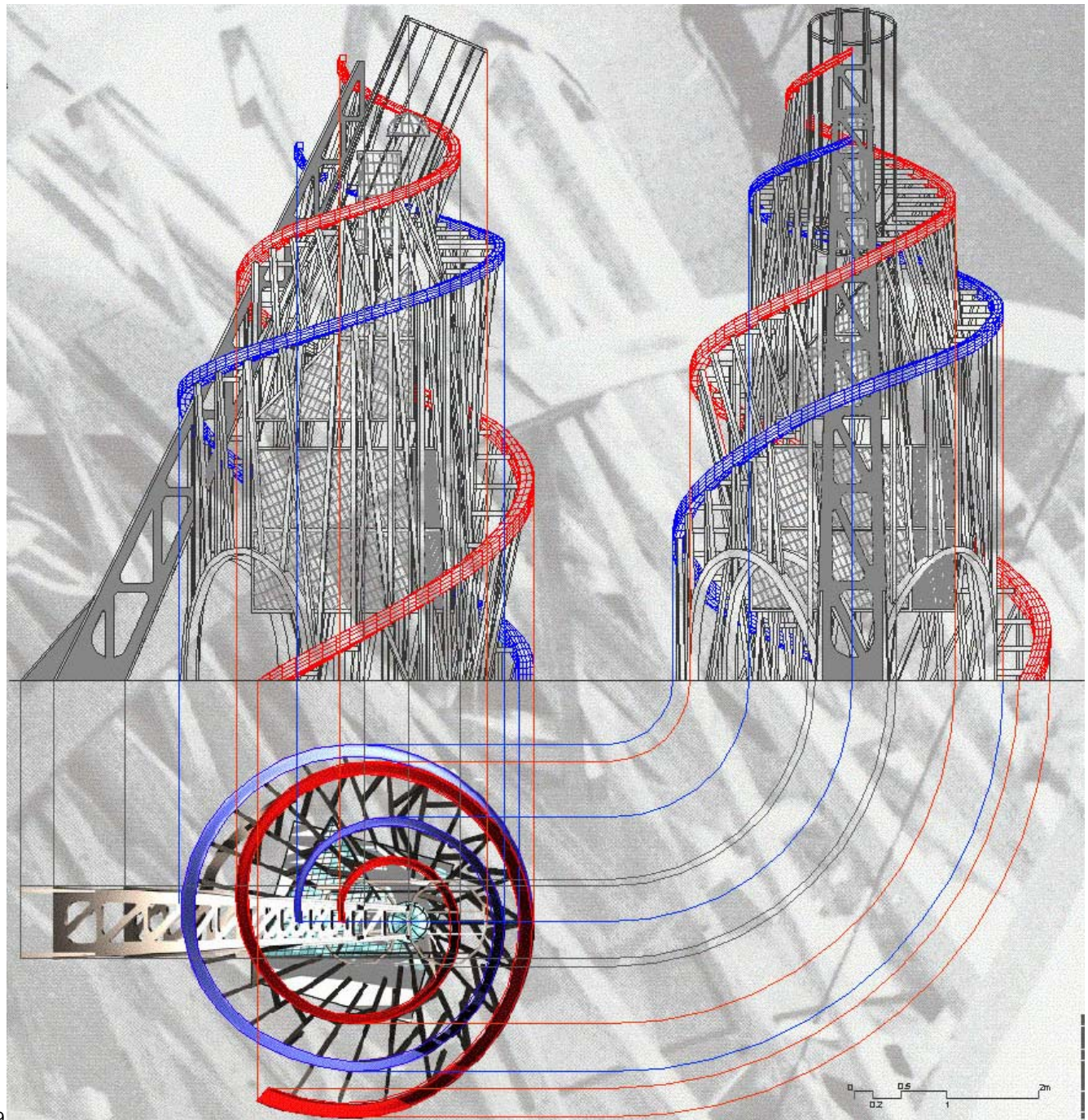
4-6. Scomposizione degli elementi del modello tridimensionale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20.

7-8. Tatlin al lavoro sul modello, 1920.

tivamente inclinati i puntelli di sostegno tra un giro e l'altro delle eliche, fino alla sommità, dove una figura cilindrica, aperta verso l'alto, segue l'inclinazione dell'intera struttura. All'interno di questo "groviglio reticolare" si sviluppano le funzioni all'interno di volumi regolari in movimento. Una descrizione minuziosa sia dell'aspetto compositivo che distributivo viene sapientemente descritta nell'opuscolo di Punin, pubblicato nel 1920:

"L'idea principale del progetto è originata dalla sintesi organica di architettura, scultura e pittura, che deve produrre un nuovo tipo di arte monumentale e combinare una forma puramente artistica con una utilitaria. Secondo quest'idea il progetto del monumento presenta tre grandi sale dalle pareti vetrate all'interno di un complesso sistema di assi verticali e di eliche. Speciali meccanismi assicurano il loro movimento, a differenti velocità. La sala che si muove più velocemente (A), dal volume cubico, ruota attorno al proprio asse una volta l'anno ed è destinata alle attività legislative. Essa può ospitare le conferenze dell'Internazionale, le sessioni internazionali dei Congressi ed altre riunioni dei rappresentanti del potere legislativo. Una seconda sala (B), piramidale, ruota attorno a se stessa al ritmo di una volta al mese ed è destinata alle funzioni esecutive (Comitato Esecutivo dell'Internazionale, Segretario ed altri organi amministrativi). Infine il cilindro posto più in alto (C), che ruota alla velocità di un giro al giorno, contiene i centri per l'informazione (l'intera gamma dei mezzi destinati a diffondere l'informazione: un ufficio, un centro per la stampa, una tipografia per proclami, opuscoli, manifesti - in una parola, l'intera gamma dei mezzi destinati a diffondere l'informazione del mondo del proletariato, incluso il telegrafo, proiezione di film su grande schermo [...], così una stazione-radio con le sue antenne che svettano al di sopra del monumento. [...] Il progetto non fornisce indicazione di dettaglio, ed esse possono essere discusse ed elaborate nel corso del successivo lavoro sul monumento. Deve essere segnalato che, stando alle idee di Tatlin, le sale vetrate possono essere isolate con la doppia parete e un vuoto intermedio (come un thermos), che potrà facilitare il mantenimento di una giusta temperatura. Singole pareti del monumento, così come tutti gli ambienti, saranno collegati con il livello terreno e tra di loro solo per mezzo di un gruppo di ascensori elettrici, concepito in modo da accordarsi con le differenti velocità di rotazione delle sale. Questa è la spina dorsale del progetto [...]"⁵.

Il modello della Torre, iniziato nel marzo del 1920 e termi-



9

9. Proiezioni ortogonali del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20.

nato alla fine di ottobre, giusto in tempo per celebrare il terzo anniversario della rivoluzione, venne esposto nel laboratorio dei mosaici dell'Accademia pietrogradese. Il plastico alto circa sette metri, venne realizzato in legno e data la penuria di materiali reperibili rinunciarono al vetro, previsto per i volumi interni ricorrendo alla carta; inoltre tutti i meccanismi di rotazione furono fabbricati a mano compresi i rivetti e i ribattini utilizzati per simularne gli aspetti ingegneristici.

L'aspetto propagandistico della Torre, composta da eliche ascendenti e solidi platonici sovrapposti, venne utilizzata per esaltare una concezione del potere incentrata sulla



10



11

10-11. Il modello del Monumento alla III Internazionale Socialista, esposto nel laboratorio dei Mosaici all'ex Accademia di Belle Arti, Pietrogrado, novembre 1920.

sequenza: legislativo (il cubo), esecutivo (la piramide) e organi di informazioni (il cilindro e la semisfera), in cui la propaganda (l'informazione), occupava evidentemente la sommità di questa piramide, quale anello di congiunzione e luogo di confronto effettivo fra le masse del proletariato e lo Stato⁶.

A confermare l'ipotesi che il progetto del Monumento sia stato realizzato direttamente sul modello, sono le incongruità che si possono riscontrare tra i grafici e le foto del modello della torre pubblicati nelle riviste del 1920. Ad esempio la sequenza dei volumi interni cubo-piramide-cilindro- sfera quasi un corrispettivo della catena "alchemica" quadrato-triangolo-cerchio, elaborati nei disegni, non venne più rispettata nella fase di realizzazione del modello poiché le esigenze del movimento rotatorio dei volumi impongono di trasformare il cubo del volume di base in un cilindro, per meglio adattare questo elemento alla rotazione che dovrà compiere all'interno delle due eliche. Inoltre la maglia reticolare, che sorregge e avvolge l'intera struttura, si infittisce e si complica ulteriormente, assumendo un aspetto preponderante rispetto all'idea presente nei disegni iniziali. Queste incongruità confermano il fatto che la Torre nella fase di elaborazione fu più volte modificata per adeguarla sia ai movimenti meccanici di rotazione dei volumi, sia per conferirgli un maggiore senso plastico.

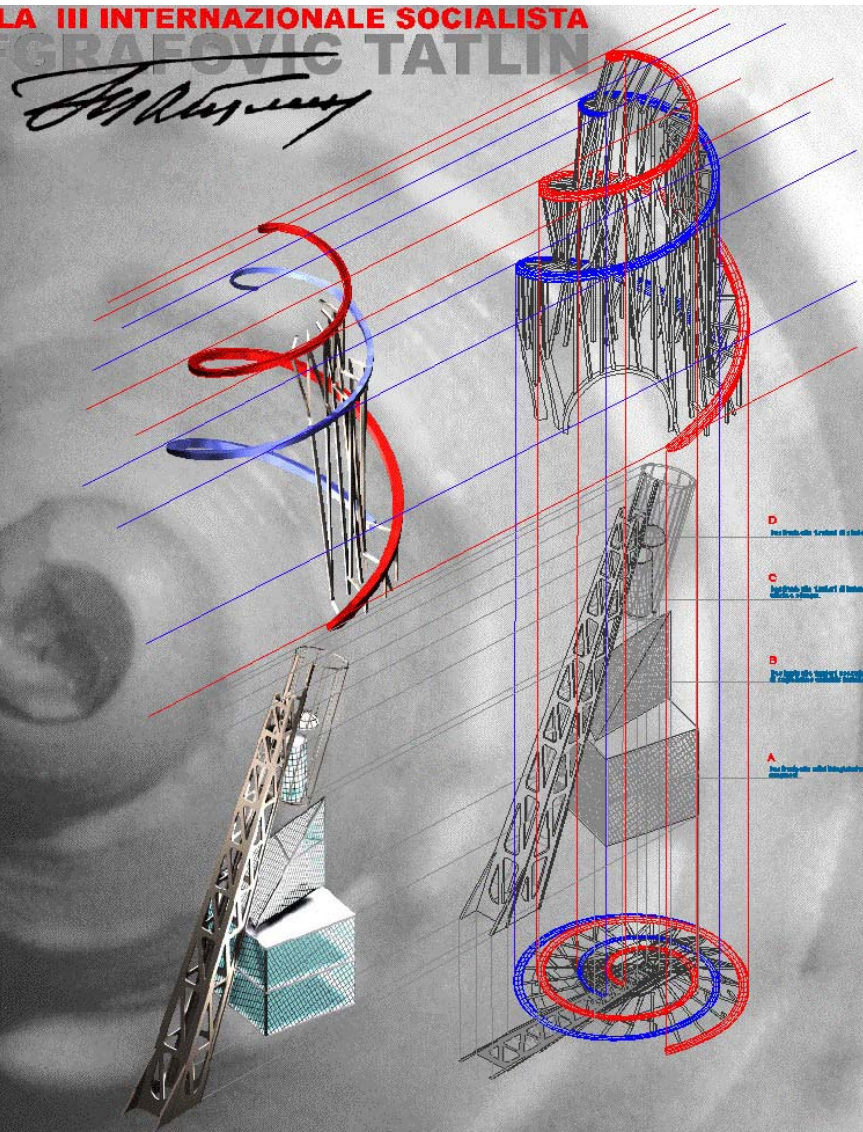
Il modello della Torre venne ricostruito da Tatlin nel 1925, insignito di una medaglia, in occasione dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Parigi, all'interno del Padiglione progettato da K. Mel'nikov. Di questo modello non ci rimangono che pochissime testimonianze, tra cui le due foto riprodotte nel catalogo della mostra, in base alle quali è possibile evincere alcune significative differenze rispetto al primo modello di Pietrogrado. L'"impalcatura" esterna si dirada per permettere quella maggiore visibilità dell'interno, avvicinandosi così agli intendimenti originari dei primi disegni; i montanti verticali non vengono più montati verso l'esterno, ma restano perpendicolari rispetto al piano orizzontale, mentre quelli che si intravedono sulla sinistra della fotografia in visione "notturna" sono addirittura inclinati verso l'interno.

Il progetto, concretizzatosi solo attraverso il plastico, entrò immediatamente nella leggenda, sia per l'impatto visivo diretto che provocava in quanto oggetto, sia per la suggestione che riusciva ad evocare in quanto progetto. Alla forma e alle dimensioni dell'opera vengono subito associati significati simbolici di progresso, di fiducia nella tecnica, di potere creativo; in sintesi l'inizio di un nuovo linguaggio

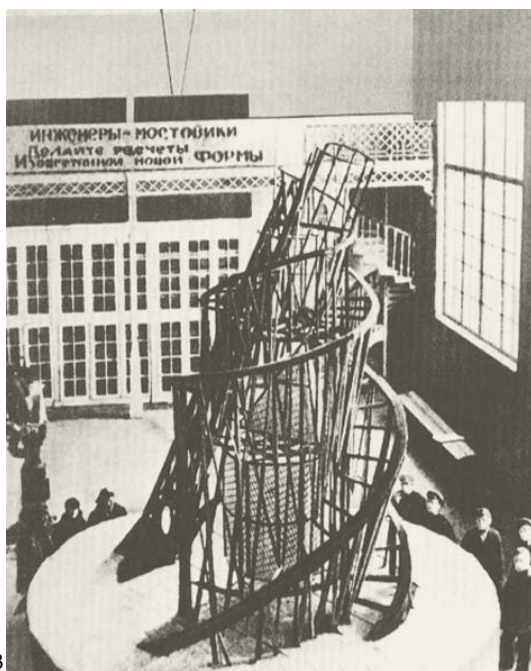
TORRE - MONUMENTO ALLA III INTERNAZIONALE SOCIALISTA

VLADIMIR EFIMOVICH TATLIN

La complessa struttura esterna è determinata dalla ripetizione di una serie di elementi tipo che si inseguono lungo l'andamento delle due eliche. Ciascuno di questi elementi è formato da un lungo asse inclinato interno da cui dipartono, in corrispondenza delle eliche, degli elementi orizzontali alle cui estremità sono poste le "V" rovesciate (che costituiscono le maglie reticolari esterne). Razionalità ed empiria costruttiva occupano un posto di rilievo accanto al "simbolismo romantico" espresso da forme e dimensioni della torre.



12 ricerca di una logica formale



13

architettonico che prenderà il nome di Costruttivismo. Tutti gli elementi costruttivi della torre: gli archi del basamento, le eliche coniche, il traliccio inclinato, il groviglio di travi e pioli di collegamento e i volumi platonici, non assumono tanto una medesima funzione statica o distributiva, quanto un aspetto plastico-formale di propaganda visiva. Un altro aspetto interessante del monumento è che se si osserva la torre da diversi punti di vista, ci si accorge immediatamente di come la torre assuma "volti" diversi concorrendo nell'insieme a creare quella condizione di *simultaneismo visivo* (una delle caratteristiche del linguaggio costruttivista in architettura) per il quale il suo aspetto muta ad ogni spostamento del punto di vista. È quindi lecito affermare che Tatlin utilizza la "quarta dimensione", il simultaneismo, come segno tutto pittorico della funzione spazio-tempo in architettura.

Evidenti sono i riferimenti di Tatlin, per il progetto della

torre, alla figura storica della *Torre di Babele* e a quelle dell'iconografia tradizionale, derivate dalla forma sinuosa delle due eliche coniche e dalla pendenza data dal traliccio inclinato. Infatti le più celebri rappresentazioni pittoriche che ritraggono la Torre di Babele sono caratterizzate da una forma elicoidale, mentre la pendenza potrebbe rappresentare la precaria stabilità della torre in seguito alla "punizione divina" per l'arroganza degli uomini⁷.

Non mancano riferimenti simbolici di tipo *cosmico*: l'inclinazione della grande trave reticolare è quella dell'asse terrestre, la rotazione dei volumi platonici segue i ritmi dell'anno, del mese, del giorno e presumibilmente dell'ora (per la semisfera posta sulla sommità); l'altezza (di quattrocento metri) è pari alla centomillesima parte del meridiano terrestre; tutti riferimenti, utilizzati da Tatlin per appropriarsi della natura universale dello spazio.

Fermo restando che non va dimenticato che la Torre è soprattutto un monumento e più precisamente una propaganda, un dispositivo urbano che riproduce ed esalta la funzione comunicativo-informativa del cambiamento rivoluzionario avvenuto con la caduta dell'impero zarista. È infatti da notare come il suo stesso carattere iconico-celebrativo si realizzi in funzione di ciò: è la capacità di trasmettere messaggi che fa di questo monumento un oggetto propagandistico originale. Opera d'arte in sé, ma fondamentalmente, strumento di comunicazione⁸.

12. Vista prospettica e assonometria ortogonale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20.

13. Modello del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20, rimontato ed esposto a Mosca, 1920.

2.2 Il Palazzo del Lavoro dei Fratelli Vesnin, Mosca 1922-23

*Ci ponemmo come obbiettivo la creazione di un 'edificio senza precedenti in termini architettonici, una Casa per tutto il popolo[...]
Noi credevamo che una forma che corrispondesse a tale idea la si sarebbe potuta raggiungere solo attraverso una corretta soluzione della distribuzione planimetrica, trasponendo le funzioni sociali e pratiche all'interno dell'architettura dell'edificio⁹.*

I fratelli Vesnin, più precisamente Viktor, Leonid e Aleksandr, negli anni compresi tra il 1920 e 1930 collaborarono ad una serie di progetti e concorsi che li portarono ad elaborare un “nuovo” modo di concepire l'architettura; tutti questi progetti presentavano non solo un nuovo approccio formale e compositivo, insolito durante il periodo in cui vissero, ma di forte carattere innovativo e tecnologico.

Alla creazione di un “nuova architettura” i Vesnin giunsero comunque non senza aver prima attraversato una fase di incubazione – che corrispondeva alla più generale metamorfosi dei linguaggi in campo figurativo – e non senza aver prima sperimentato vicende personali diverse. Mentre, infatti, tra il '17 e il '22, Viktor e Leonid si dedicavano alla progettazione di costruzioni industriali, villaggi e residenze operarie (tra cui la centrale elettrica di Šatura, di Leonid, nel 1918; l'officina a Saratov, di Viktor, nel 1918; il quartiere operaio presso il monastero di Simonovskij a Mosca, di Leonid, nel 1921; il villaggio operaio a Podol'skij, di Leonid, nel 1922 ecc.); Aleksandr partecipa alle ricerche pittoriche di derivazione cubo-futurista, insegna la materia “Superficie e Colore” al corso propedeutico del Vchutemas (con L. Popova e A. Lavinskij), e lavora per il Teatro dell'Infanzia, per il quale realizza e concepisce alcune scenografie (costruzioni teatrali) che saranno determinanti ai fini della creazione del nuovo linguaggio architettonico. Partecipa anche, a partire dalla fine del 1921, alle attività dell'Inchuk, dove trova modo di differenziare la propria posizione da quella dei teorici del “produttivismo”, che, in questa fase, dirigono l'Istituto. La conoscenza strutturale di Viktor, laureato in ingegneria civile a Pietroburgo, la pratica professionale di Leonid, diplomato all'accademia di Pietroburgo e insegnante all'Istituto Tecnico Superiore di Mosca e la sperimentazione artistica di Aleksandr si incontrarono proprio in occasione del Concorso per il Palazzo

del Lavoro a Mosca, alla fine del 1922. Tre figure complementari che diedero una svolta decisiva all'architettura sovietica e mondiale degli anni '20; infatti negli anni dell'intensa collaborazione dei tre fratelli, anche successivi alla data in cui viene elaborato il progetto per il Palazzo del Lavoro, grazie alle conoscenze tecnologiche e statiche di Viktor e alla capacità di Leonid di definire rigorosamente i caratteri tipologici degli edifici che le composizioni spaziali-volumetriche rappresentate sotto forma di schizzo da Alekandr vennero messe a punto e concretizzate in numerosi progetti.

Tra le numerose opere progettate dai fratelli Vesnin, sicuramente il progetto per il Palazzo del Lavoro assume un ruolo importante, non solo per la straordinaria capacità espressiva e progettuale, ma soprattutto, per il forte carattere innovativo espresso agli inizi del 1920, dove ancora non si avevano le idee ben chiare di come affrontare in termini progettuali una rottura radicale con il passato.

Proprio per queste ragioni, ai fini della comprensione progettuale, ma soprattutto della forte innovazione architettonica del progetto dei fratelli Vesnin è indispensabile conoscere la situazione politica, sociale, economica e urbanistica della Russia degli anni venti.

La pianificazione della città, avviata immediatamente dopo la rivoluzione d'ottobre, contribuì a rafforzare due fondamentali componenti della neo-cultura sovietica: la fiducia in una progettualità diffusa, dagli oggetti d'uso comune alla ridistribuzione della popolazione sul territorio, all'esaltazione dell'organizzazione urbana e territoriale. Tra il '18 e il '22 si susseguirono vari piani e proposte sia per i grandi centri che per i nuovi villaggi giardino della periferia¹⁰.

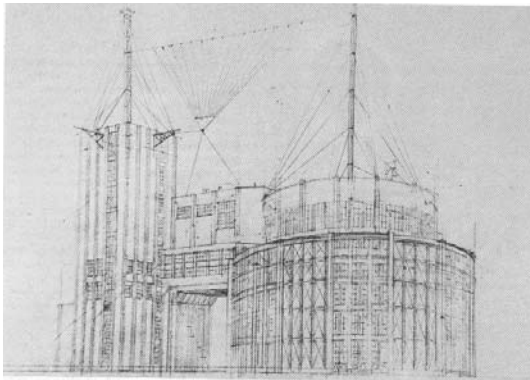
La Prima guerra mondiale è stata un evento quanto mai disastroso per l'Unione Sovietica, sia perché portò la popolazione allo stremo a causa di una povertà già consistente ed estesa nella totalità della terra russa, sia per l'avvento al potere di Lenin che volle bruscamente sbarazzarsi del passato scomodo, borghese e improduttivo, incarnato dalla precedente epoca zarista.

L'arte e l'architettura sono state ideologicamente funzionali all'assetto sociale, per il quale, a partire dagli anni venti si sono sperimentate diverse soluzioni al fine di trovare e concretizzare il modello perfetto, in cui "l'uomo nuovo" sarebbe stato protagonista assoluto.

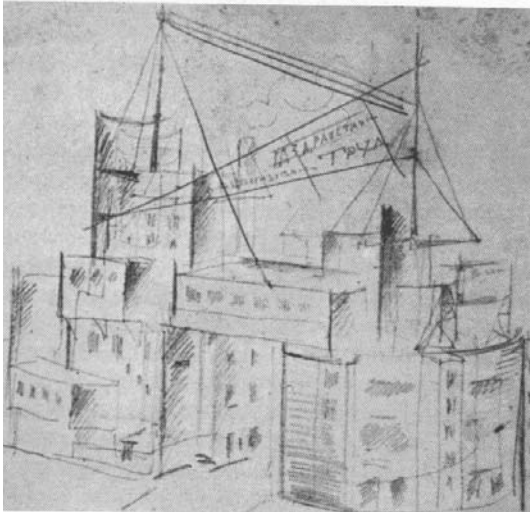
Soprattutto Mosca, città e capitale, cuore e regione di socialismo, subì la ricostruzione pressoché totale, del suo *landscape*, anche se fu realizzato per lo più su carta.

Nel 1922 l'Unione Sovietica era composta da una "costel-

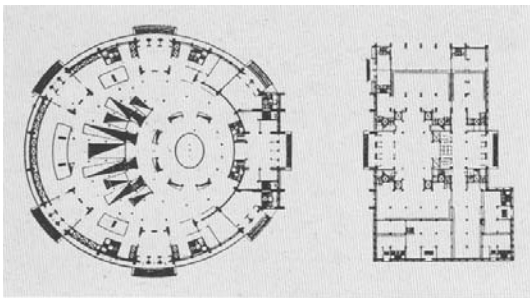
14



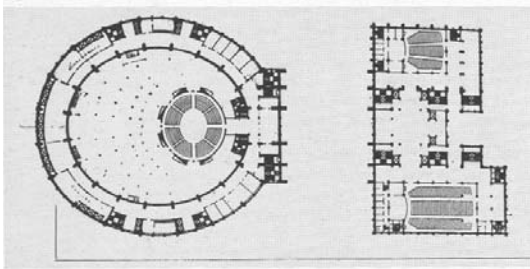
15



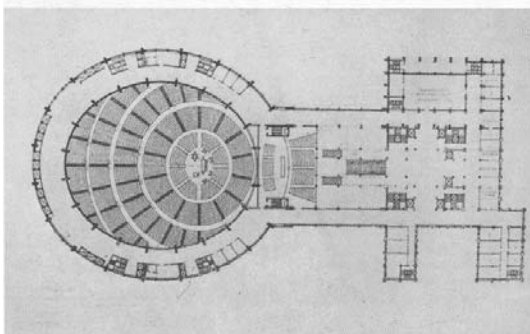
16



17



18



lazione" di realtà federative socialiste, che dovevano unirsi per dare vita ad una repubblica sovietica socialista. Questo avvenimento venne reso pubblico con una Dichiarazione, letta da Stalin, in cui si esposero i motivi economici e ideologici della decisione di unire a scala globale le diverse realtà federative in una sola famiglia socialista; vista come garanzia di ripresa economica, ma soprattutto di difesa verso l'accerchiamento capitalista; in sintesi si voleva creare uno Stato multinazionale ricondotto a unità. Non fu dunque una caso che sia stata proprio questa l'occasione per decidere che si doveva costruire a Mosca, la capitale dell'unione, un edificio simbolo: // *Palazzo del Lavoro*.

A lanciare il relativo bando di concorso, aperto alla partecipazione di tutti gli architetti sovietici, fu la commissione del Mossovet con la collaborazione dell'Associazione degli architetti di Mosca, su indicazioni di Kamenev¹¹.

Il luogo scelto, per l'ubicazione del nuovo edificio del Palazzo del Lavoro, era situato nel centro storico, contiguo alle mura del Cremlino, delimitato dalle piazze Teatral'naja, Maneznaja, Revoljucii e dall'Ochotnyj Rjad. Nonostante i contenuti del programma del bando di concorso, relativi alla questione dell'immagine dell'edificio, che doveva rappresentare attraverso forme semplici, moderne, al di fuori dello stile specifico di una qualsiasi epoca del passato il nuovo "volto" della Russia, venne composta, in contraddizione al bando, una giuria formata da rappresentanti tradizionali della cultura architettonica (Sechtel', Šchusev, Ioltrovskij).

L'edificio ipotizzato dal bando di concorso, era in realtà un complesso articolato di parti funzionali che si dovevano combinare in modo da creare un *Forum* politico, un centro culturale e sociale di istruzione educativa; infatti, il progetto doveva contenere più funzioni in un unico complesso. Si richiedeva la realizzazione di una sala enorme per 8000 persone, tre sale rispettivamente per 2500, 1000 e 500 persone, un Museo delle conoscenze sociali, una stazione radio, una biblioteca, una mensa, e vari locali di diversa destinazione d'uso (Club, Comitato cittadino del partito etc.).

Furono presentati ben 47 progetti, di cui trenta da architetti moscoviti e solo sette provenienti da Pietroburgo e dalla provincia.

I progetti vennero consegnati nel febbraio del 1923 e vennero esposti in una mostra aperta al pubblico, in occasione della quale si organizzarono dibattiti e visite guidate.

Il primo premio, venne attribuito al progetto di Trockij,

anche se un'aspra polemica si scatenò tra i giurati durante l'assegnazione del premio al vincitore, poiché Āoltrovskij ebbe da ridire sul progetto dei fratelli Vesnin, che gli altri membri della giuria in special modo Šchusev ritenevano vincente. Lo stesso Šchusev si esprime in seguito in questi termini: È vivo il ricordo dell'anno 1923, quando in architettura si ebbe una svolta decisiva. Ricordo bene come Āoltrovskij ebbe ad affermare allora che non si poteva dare il primo premio ai fratelli Vesnin per il Palazzo del Lavoro, perché l'architettura sarebbe uscita dalla retta via; si attribuì allora il primo premio all'architetto Trockij, ciò che malgrado tutto non impedì all'architettura di affermarsi seguendo nuove vie¹².

L'obiettivo di questo concorso era di proporre un nuovo modo di fare architettura, sebbene all'epoca in cui venne indetto il bando non si era ancora definita una nuova concezione in materia di costruzione; infatti, i progetti presentati erano degli amorfi conglomerati fatti di pezzi del passato e del presente meccanizzato, più basati su idee letterarie che idee architettoniche; in sintesi si evince una grande eterogeneità negli elaborati presentati. L'edificio dei fratelli Vesnin fu un primo passo che condusse dalla distruzione degli schemi tradizionali e all'elaborazione di una nuova costruzione basata su volumi stereometrici chiari, denunciati dalla struttura, messa a nudo, in cemento armato.

Un'analisi più dettagliata dei progetti presentati può condurre a dividerli in due schieramenti: da una parte vi era

14. Fratelli Vesnin, Schizzo prospettico, 1922-23.

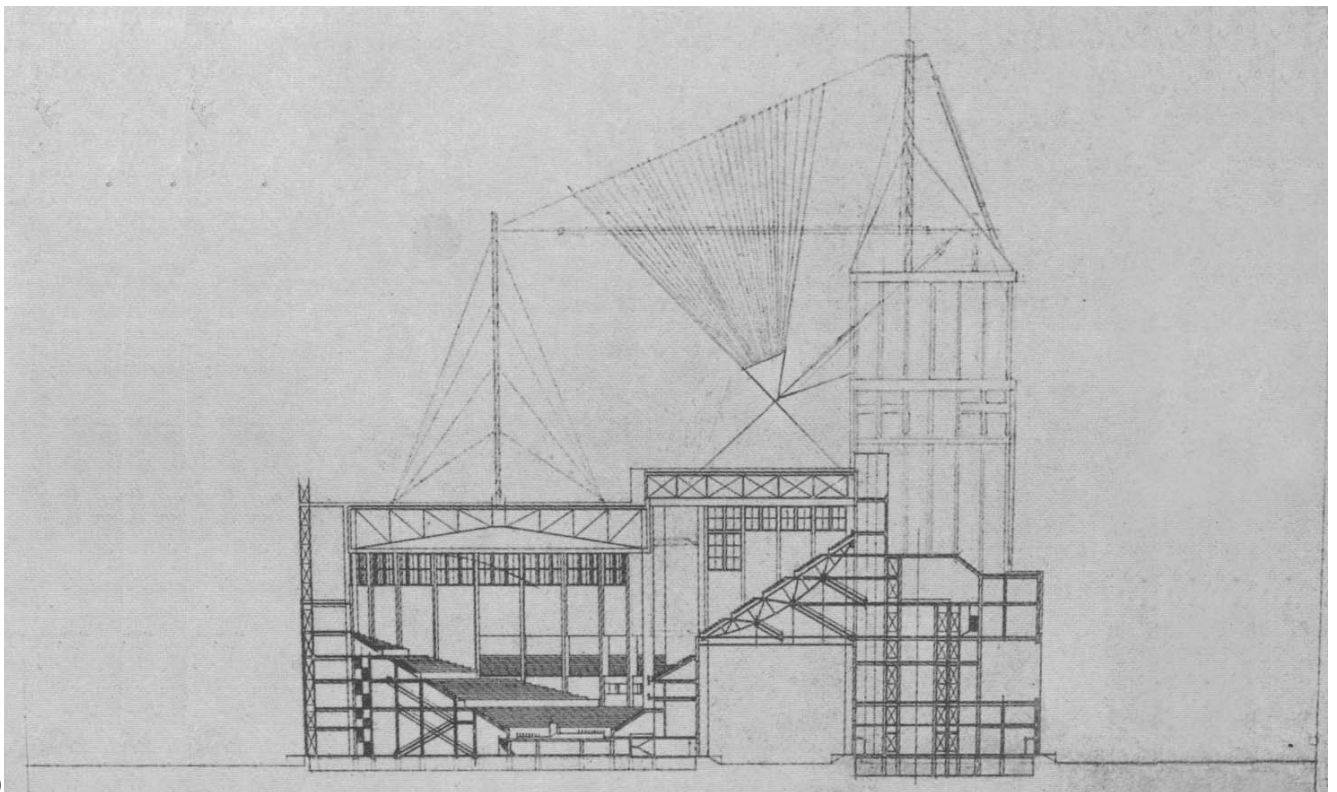
15. Schizzo preparatorio, 1922.

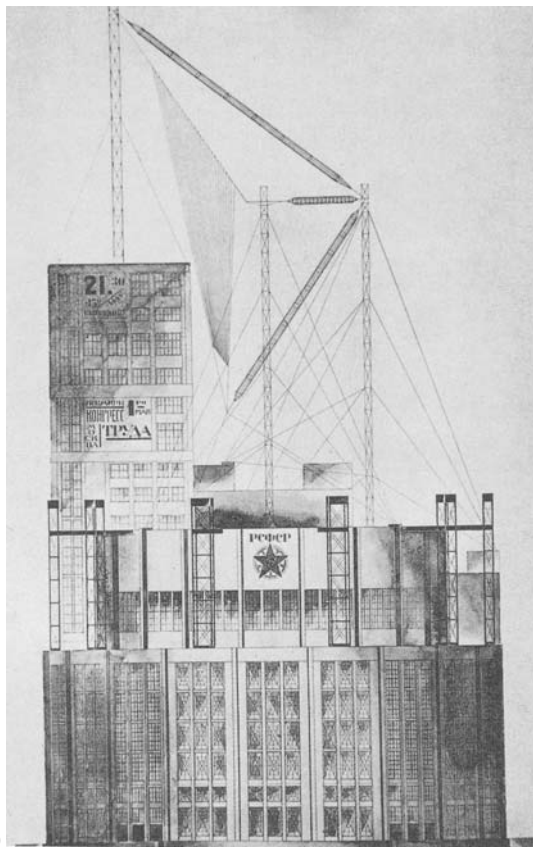
16. Pianta del piano terra, 1922-23.

17. Pianta del piano primo, secondo e terzo, 1922-23.

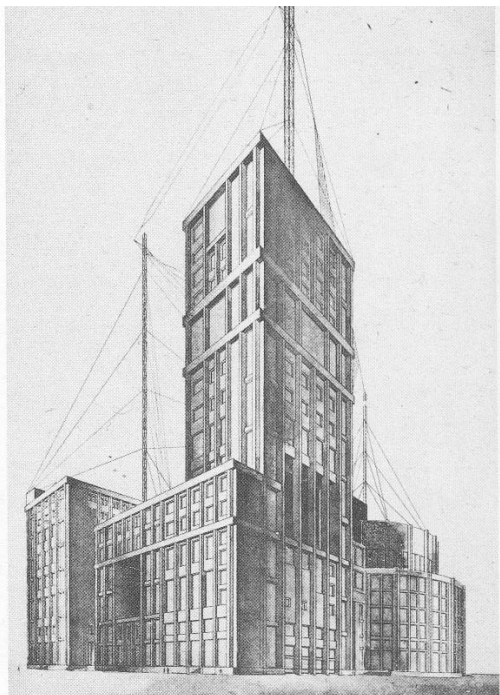
18. Pianta del piano quarto, 1922-23.

19. Sezione longitudinale, 1922-23.





20



21

20. Prospetto frontale, 1922-23.

21. Prospettiva a quadro verticale, 1922-23.

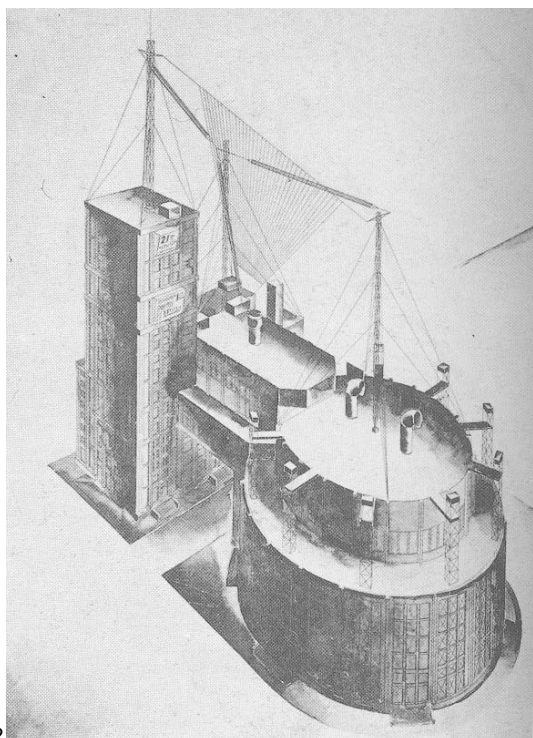
una consistente schiera di progetti che si potevano, in vario modo, attribuire alla corrente *modernista*, impegnata in questa fase particolare, ad individuare una propria nuova linea di ricerca; dall'altra un certo numero di soluzioni che tentavano di mediare la tradizione con un nuovo approccio progettuale. Nel primo schieramento troviamo i progetti di Golosov, Ginzburg, Mel'nikov, Krinskij e dei fratelli Vesnin che avevano un atteggiamento di chiara impostazione razionalista rivolta ad una ricerca di tipo astratto-geometrico; nel secondo schieramento invece troviamo i progetti di Trockij, Belograd, Kuznecov e Toropov dove ad una base rispettosa della tradizione si contrapponevano elementi dell'ingegneria industriale.

Il progetto di Trockij, vincitore del concorso, presentava una significativa singolarità; un accentuato contrasto di linguaggio tra l'interno e l'esterno. L'interno era caratterizzato da un'esaltazione plastica della struttura mediante l'utilizzo della tecnologia industriale in acciaio, mentre, in forte contrapposizione, vi era un esterno caratterizzato da un colonnato dorico e dalle volumetrie barocche.

Fu comunque il progetto dei fratelli Vesnin a riscuotere il maggior successo, contribuendo a lanciare l'idea di una nuova architettura adeguata allo spirito di cambiamento degli anni '20, come fu definita dallo stesso Ginzburg: "In questo lavoro vediamo per la prima volta concretamente realizzati i principi di nuovo approccio al problema dell'architettura [...] il primo traguardo del vero Costruttivismo"¹³. Il progetto presentato dai fratelli Vesnin era essenzialmente il risultato di un'operazione di montaggio, sia nel senso dell'accostamento dei materiali delle singole parti dell'edificio che delle funzioni che esso doveva contenere. L'apporto progettuale dei tre fratelli, come è stato accennato precedentemente, per il Palazzo del Lavoro fu di tipo funzionale-distributivo per quanto concerne l'operato di Leonid, strutturale di Viktor e compositivo-formale di Aleksander, che era interessato a dare un'immagine all'edificio "senza precedenti", ispirandosi alle sue sperimentazioni pittoriche e teatrali.

I volumi poderosi di cui si componeva il Palazzo del Lavoro dei fratelli Vesnin erano essenzialmente due: la grande sala, un massiccio cilindro a base ellittica, capace di contenere precisamente 9875 persone, e un volume prismatico a base rettangolare, da cui si elevava un parallelepipedo di sedici piani, che si staccava decisamente dal resto della composizione. I due volumi erano separati, nei primi piani, da una strada che attraversava la composizione, mentre nella parte più alta erano uniti da un "volume

22



ponete”, che conteneva la sala piccola, destinata ad ospitare le riunioni del Mossovet. Il grande auditorium, a pianta ellittica, si presentava come un anfiteatro romano con il palcoscenico situato in corrispondenza di uno dei due fuochi dell'ellisse, mentre la sala situata nel “volume ponte” si poteva affacciare sull'auditorium o rimanere isolata, grazie al meccanismo di una parete a pannelli mobili che permetteva di ampliare l'auditorium in una sola grande sala capace di 12000 posti. Il carattere democratico di questo Palazzo del Lavoro, concepito per gli operai, era reso sia dall'aspetto esteriore dell'edificio, compatto ma non chiuso, sia dalla soluzione adottata per la sala destinata agli spettacoli e alle manifestazioni, progettata come un anfiteatro romano, con parità di condizioni per tutti gli spettatori.

Nell'insieme, il progetto dei fratelli Vesnin presentava un profilo ben definito dalle geometrie regolari dei poderosi volumi e dal trattamento delle facciate, caratterizzate dall'orditura della gabbia strutturale in cemento armato a vista; mentre una rete di cavi aerei sorreggevano i tralicci delle antenne radio, poste sulla sommità dell'edificio conferendogli un dinamismo, insolito per l'epoca.

L'auditorium presentava una copertura piana di forma ellittica ridotta, rispetto all'intero volume cilindrico, composta da un sistema di travi in acciaio controventati; mentre un sistema di finestre vetrate, poste sulla superficie del cilindro, al di sopra degli spalti, correvano intorno all'intera superficie, permettendo di utilizzare lo spazio anche durante il giorno con la sola luce solare. Nel volume prismatico, rigido e modulare, che sembrava richiamare le sculture di K. Malevich, erano distribuite tutte le altre funzioni, comprese le due sale più piccole e i collegamenti verticali, scale ed ascensori.

Schizzi, piante, prospetti e prospettive realizzate con estrema cura ci mostrano la singolare composizione del Palazzo del Lavoro dei Fratelli Vesnin, che divenne un simbolo per il linguaggio del primo Costruttivismo russo, sia per l'utilizzo dei volumi puri, ben articolati nello spazio urbano, che per il trattamento delle superfici e delle sovrastrutture aeree lineari mediante cavi d'acciaio, tralicci e ascensori vetrate posti sulle facciate.

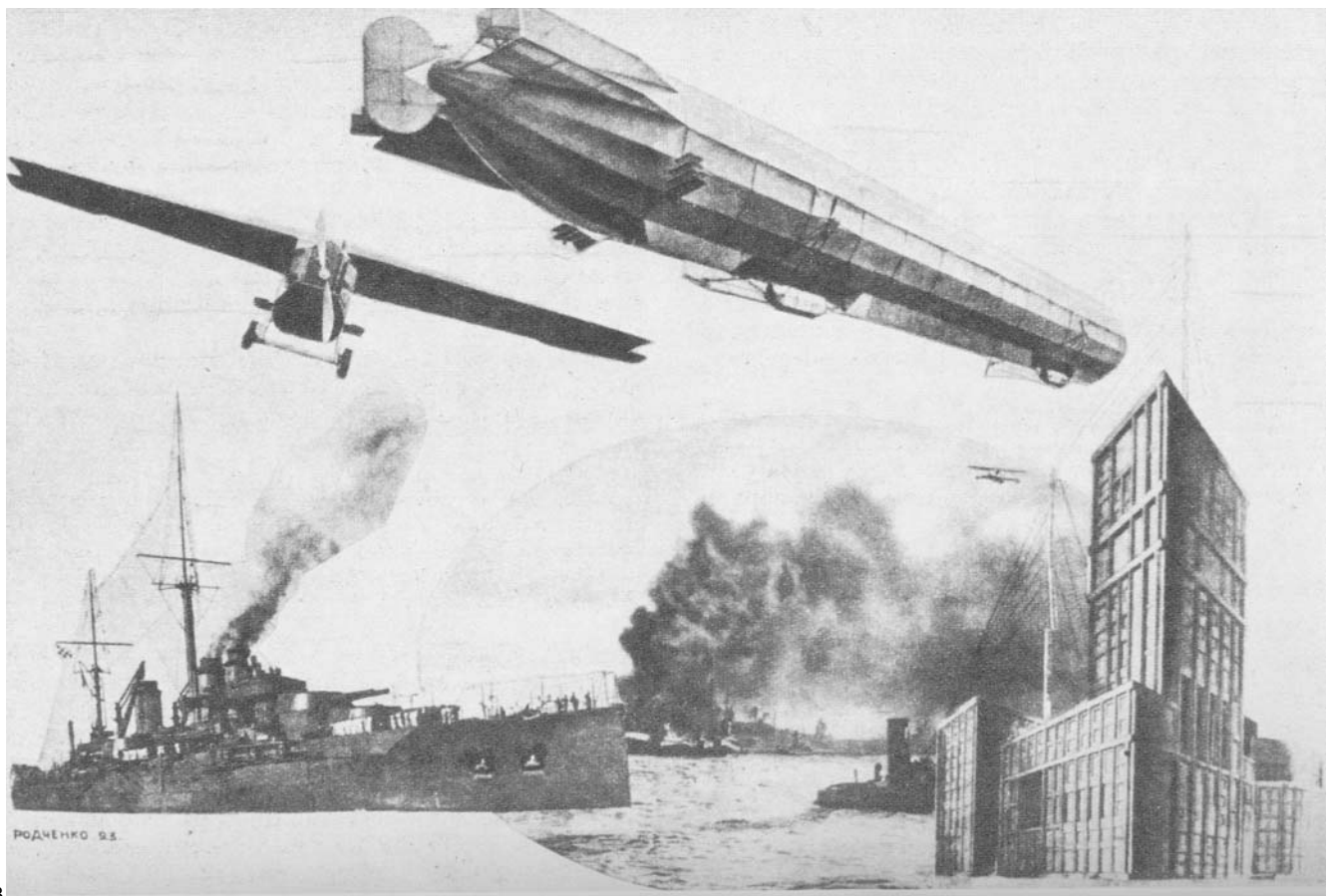
Molti critici dell'architettura, tra i quali lo stesso V. Quilici, evidenziano la forte analogia tra questo progetto e quello, praticamente coevo, di Gropius per la Chicago Tribune, analogia dovuta soprattutto alla denuncia, all'esterno della gabbia strutturale e alla verticalità di uno dei due volumi principali, che evocano l'idea del grattacielo americano;

anche se il Palazzo dei Vesnin derivò innanzi tutto da una concezione sociale nuova, ricercata nei procedimenti sintattici, più precisamente nel principio di opposizione, non solo tra le diverse parti dell'edificio, ma tra le stesse radici linguistiche¹⁴.

L'importanza di questo progetto, che risente ancora di un linguaggio classico, come dimostrano i commenti di El Lisickij e Ginzburg, sta nell'aver proposto un nuovo metodo di "fare architettura", che verrà preso come esempio dagli architetti costruttivisti.

Le note di classicismo, che si possono ritrovare in questo progetto sono espresse mediante la regolarità dell'orditura delle facciate, nella scelta formale della grande arena romana a forma ellittica e nelle proporzioni metriche dei diversi volumi. Nello stesso tempo, restano pur sempre evidenti le tracce dello sperimentalismo di Aleksandr, nella struttura di cavi aerei, di antenne radio, tralicci, insegne e slogan che coronano l'edificio, sicuramente riprese dalle scenografie teatrali progettate negli stessi anni. Infatti, le strutture a vista del Palazzo del Lavoro sembrano rinviare alla messa a nudo delle strutture teatrali, dove gabbie, torri, ponti e passerelle animano le quinte delle scenografie Aleksandr, e vengono trasposti in questo progetto, quasi a simulare una quinta scenica di uno spazio urbano.

23. Fotomontaggio di Rodcenko, con la prospettiva del palazzo del lavoro accostata all'immagine dell'incrociatore Aurora, 1923.



2.3. Padiglione Sovietico alla “Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, Konstantin Stepanovich Mel'nikov, Parigi 1925

La luce superiore si otteneva senza vetri e senza pioggia. La luce del giorno penetrava liberamente da diversi angoli in raggi e, giocando sulle superfici colorate, arrossava i visitatori con i propri riflessi, che diventavano tutti rossi, lo volessero o no. L'inspiegabile entità che costituisce la vera opera architettonica si nascondeva nell'unione contraddittoria delle masse omogenee del padiglione.

K. S. Mel'nikov, 1967¹⁵

La figura di K. S. Mel'nikov è stata fino ad oggi studiata e valutata per la singolarità del suo pensiero artistico e dei suoi progetti rispetto alla produzione delle avanguardie sovietiche ed europee degli anni Venti. L'eccezionale originalità che contraddistingue ciascuna delle sue opere ha indotto spesso la critica e gli architetti contemporanei a considerare con maggiore attenzione gli aspetti metodologici e di procedimento della sua produzione progettuale. Tra i numerosi progetti realizzati ed ideati da Mel'nikov negli anni Venti di estremo valore simbolico, progettuale e di forte carattere innovativo è senza dubbio il Padiglione Sovietico alla “Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” tenuta a Parigi nel 1925.

L'effimero padiglione, progettato da Mel'nikov all'età di 34 anni, insignito del Gran Prix per l'architettura, venne universalmente giudicato come l'edificio più audace e meno ortodosso della Exposition des Arts Décoratifs¹⁶. Costruito in materiali poco duraturi come il legno e il vetro, il padiglione di Mel'nikov non era neppure completato quando l'esposizione si inaugurò l'8 maggio 1925; sei mesi dopo era già stato smantellato. Questo ci fa comprendere come questo padiglione sebbene abbia avuto una “breve vita” divenne un simbolo per la stampa europea ed americana degli anni '20 e un valido modello di ispirazione per gli architetti contemporanei, sia per la genialità compositiva che per l'innovazione tecnologica degli elementi che lo costituiscono.

Subito dopo la fine del 1924, che furono stabiliti rapporti diplomatici tra la Russia e la Francia, l'URSS fu invitata a prendere parte alla mostra internazionale dell'arte decorativa, che doveva essere inaugurata nella primavera del

1925 a Parigi. Una volta che il governo sovietico ebbe accettato l'invito francese a partecipare all'esposizione (24 novembre 1924), il Commissario per l'Istruzione Popolare Lunacharskij, nominò un comitato speciale per scegliere l'architetto che doveva occuparsi della progettazione del padiglione. Fu organizzato immediatamente un concorso a inviti per un progetto di massima del padiglione espositivo; degli undici architetti invitati, nonostante il conflitto presente in Russia agli inizi del 1900 tra architetti tradizionalisti e costruttivisti, ben nove erano legati a posizioni d'avanguardia¹⁷. Di questo gruppo iniziale, nella fase finale rimasero in gara solo in cinque; e di questi solo Mel'nikov rispose alle aspettative del comitato che si era espresso in questi termini:

"Il padiglione dovrà esprimere l'idea dell'URSS [...] Sarà originale nella progettazione e diverso per carattere dalla comune architettura europea [...] Noi dobbiamo dare un'idea del nuovo stile di vita sovietico, indicare il contrasto tra il lusso e la ricchezza degli altri Paesi e la novità, l'originalità di creazione artistica della nuova era rivoluzionaria [...] Noi siamo fortemente interessati alla Esposizione di Parigi: è un'esposizione di arti industriali, un settore che figura sulle pagine delle nostre riviste d'arte con grande frequenza, dalla Rivoluzione di Ottobre in poi. In realtà è stata la nostra rivoluzione ad affermare che l'arte deve, anzitutto, rappresentare la vita reale, che si deve basare sulla realtà, e che la vera bellezza consiste nell'adeguamento dell'oggetto al suo scopo"¹⁸.

Sebbene gli altri progetti presentati al concorso avevano le dimensioni richieste, rispondevano ai prescritti limiti di costo e esprimevano bene le innovative idee sovietiche elaborate dopo la rivoluzione, la giuria evidenzia una superiorità nell'opera di Mel'nikov nella riuscita traduzione di un progetto che attraverso forme triangolari e tagli diagonali combinati in maniera da creare spazi teatrali avrebbe meglio di tutti attirato la folla dei visitatori al loro interno ed espresso il moderno linguaggio costruttivista.

L'incarico del padiglione fu affidato al giovane architetto K. Mel'nikov, che sotto la guida del comitato sviluppò ben sette varianti prima di arrivare al progetto finale. I grafici delle varianti di progetto, in gran parte schizzi conservati nell'archivio di famiglia dell'architetto, hanno permesso una ricostruzione minuziosa dell'evoluzione del progetto.

Mel'nikov, come sua consuetudine, affrontò il progetto del padiglione tracciando rapidi schizzi a matita e a carboncino, di dimensioni piccolissime (difficilmente superavano i 10-15 cm di altezza); sperimentando varie soluzioni e

24. Progetto di Mel'nikov per il sarcofago di Lenin, 1924.

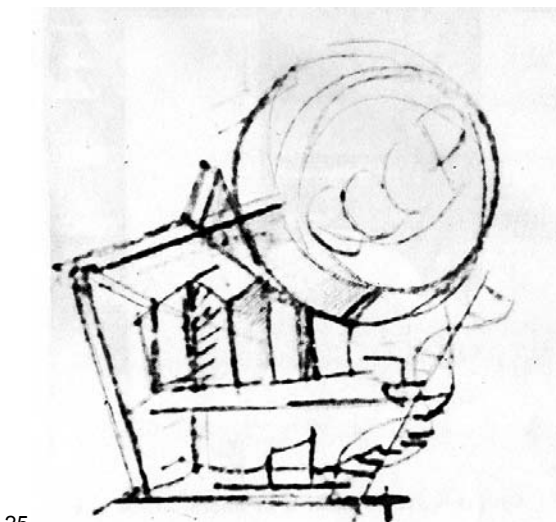
25. Prima variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925.

26. Seconda variante.

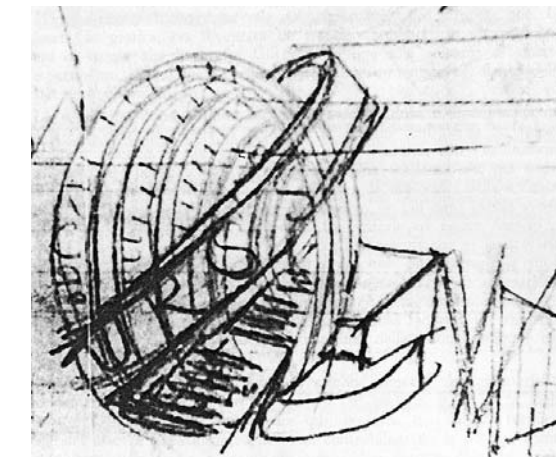
27. Terza variante.



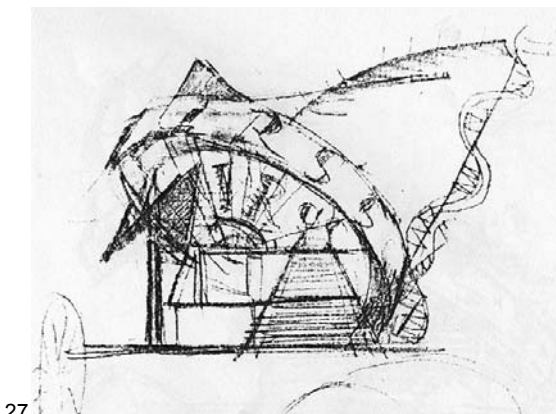
24



25



26



27

combinazioni di elementi, ponendo particolare attenzione ai motivi semiotici appropriati alla struttura. In seguito sviluppò più a fondo i risultati di tali schizzi in disegni mongiani e prospettive da presentare alla commissione esaminatrice per l'elaborazione dei grafici finali, redatto con l'aiuto dell'ingegnere B.V. Gladkov.

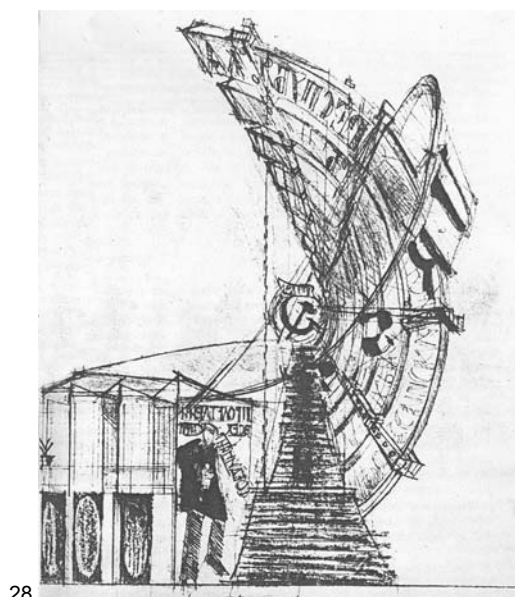
Considerando i disegni per le sette varianti, si può parlare di due fasi progettuali. Durante la prima, che si potrebbe indicare come fase "curvilinea", Mel'nikov si concentra sulla definizione ed elaborazione in termini architettonici di espliciti simboli di forma circolare, ellittica e parabolica derivanti dal programma ideologico. Durante la seconda fase, l'elemento ideologico, benché sempre presente, rimane meno evidente, concentrandosi sugli aspetti economici e funzionali di una sala per esposizioni. Inoltre, in questa seconda ed ultima fase, l'assenza di curve complesse si adatta alle esigenze pratiche della costruzione meglio che le complicate curve della prima. Ciò che è più interessante del lavoro di Mel'nikov, è il fatto che egli non solo abbia prodotto tanti e così vari disegni preliminari, ma che abbia tratto da ciascuno di essi principi che si possono ritrovare espressi nel progetto conclusivo.

Nella prima variante presentata da Mel'nikov per il concorso un volume di forma sferica viene posta in bilico sopra una sala da esposizione su due livelli con pareti inclinate. La sfera doveva rappresentare il simbolo del cambiamento radicale avvenuto dopo la rivoluzione d'ottobre del 1917 del "mondo sovietico". In realtà è sorprendente vedere come, in questo primo schizzo, le esigenze funzionali della struttura fossero totalmente subordinate alle esigenze imposte dalla propaganda politica.

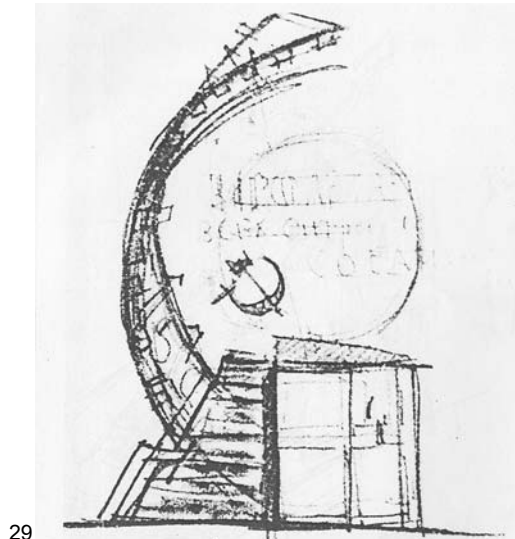
Sebbene nella prima variante il volume sferico che sovrastava la sala espositiva rappresentava un simbolo del radicale cambiamento avvenuto in Russia, nella seconda il globo si presenta svuotato e aperto ad una estremità, quasi a rappresentare una cornucopia attraverso la quale i visitatori sarebbero entrati nella sala, il tutto arricchito da una superficie cilindrica (una fascia rigida) su cui spiccava la scritta "U.R.S.S.". Entrambe queste varianti possono essere considerate più un saggio "pittorico" di una fantasia utopica che un progetto di reale fattibilità.

Nella terza versione, Mel'nikov abbandonò il volume sferico, sostituendolo con un volume di forma piramidale e sviluppò con maggiore attenzione il volume della superficie cilindrica in una enorme "ruota di bicicletta" montata con una inclinazione tale da abbracciare tutto il padiglione.

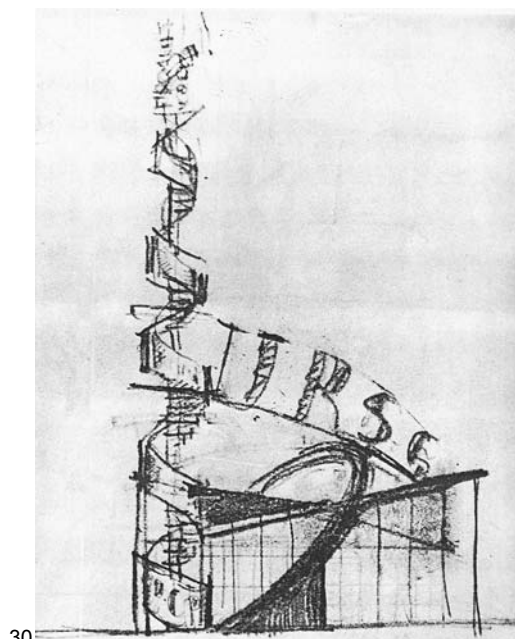
La ruota che dominava questa variante avrebbe dovuto



28



29



30

28. Quarta variante.

29. Quinta variante.

30. Sesta variante.

31. Pianta e prospetto della settima ed ultima variante.

essere montata in modo da diventare l'elemento centrale di un'enorme scultura cinetica, che dimostra l'inclinazione di Mel'nikov per l'architettura dinamica. Infatti, un valido riferimento può essere considerato il progetto che Mel'nikov propose per la sede moscovita del giornale Pravda; una struttura multi-piano in cui ogni livello doveva essere montato su un nucleo centrale, fornito di motore che consentiva il movimento circolare dei diversi livelli. Un altro tratto distintivo di questa terza variante è il vistoso scalone di accesso, che, restringendosi gradualmente, sale fino alla cima della sala da esposizione, donando un forte senso ascensionale all'intera composizione. Era chiaro che la struttura così complessa di questa terza variante, non era realizzabile, tenendo conto dei ristretti limiti economici e del fatto che l'edificio doveva essere prefabbricato a Mosca, spedito a Parigi e là montato da operai locali.

Nella quarta variante una struttura di forma parabolica si inarca sopra lo scalone d'ingresso, simboleggiando la parte del mondo che era stata sottoposta al regime comunista¹⁹; mentre la superficie della fascia, che portava la scritta "U.R.S.S." si riduce. Sebbene anche in questa variante Mel'nikov, tutto preso dalla forma esterna, andava alla ricerca di forme drammatiche e simbolicamente ricche, la difficoltà di realizzazione e la poca funzionalità di un padiglione fieristico portano il giovane architetto a proporre una quinta variante. In questa Mel'nikov si iniziò a porre il problema di progettare un padiglione che fosse non solo di grande suggestione visiva all'esterno, ma allo stesso tempo avesse una organizzazione interna tale da assolvere alle più elementari esigenze di una sala per esposizioni. In questa variante, a confronto con quelle precedenti, il principale progresso segnato da questi schizzi è l'inizio della trasformazione della "fascia scultorea" in una torre, e quindi lo spostamento dell'attenzione dalla sovrastruttura al padiglione vero e proprio. Questo spostamento cruciale, che veniva compiuto nella successiva variante, permetteva a Mel'nikov di liberarsi delle eleganti forme curvilinee, che finora erano state suo principale interesse, per passare alle configurazioni angolari che avrebbero caratterizzato la struttura finale. Passando alla sesta variante, quindi, si assiste al passaggio dalla prima fase, che precedentemente abbiamo definito "curvilinea" alla seconda fase "lineare".

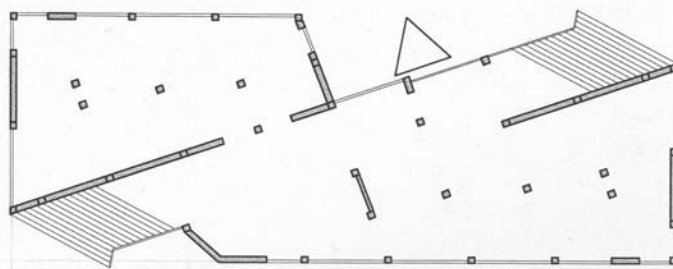
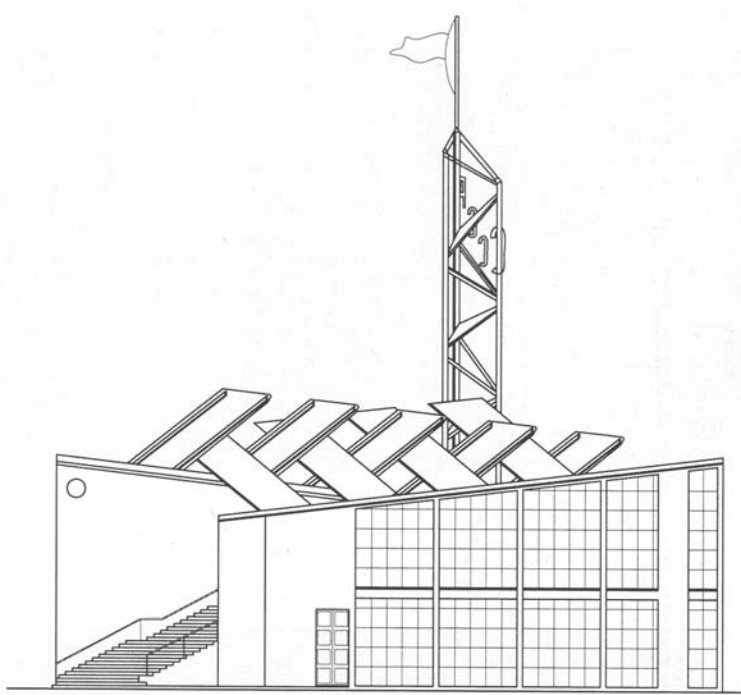
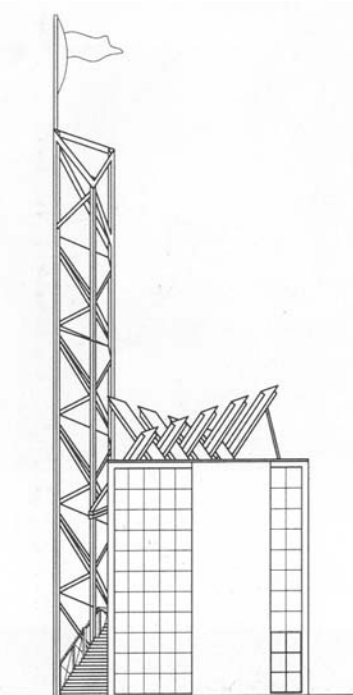
Gli schizzi prodotti per la sesta variante erano caratterizzati dall'introduzione della torre panoramica elicoidale e da uno stand con una copertura a falde. Sebbene la torre, di forte impatto visivo, rappresenta il segno forte di questa



soluzione, molto più significativo è il padiglione sottostante; anziché impostare il padiglione su una pianta rettangolare e articolarlo, per mezzo di tetti, in settori di varia altezza, ma paralleli, Mel'nikov audacemente spaccava la struttura in due mediante una scala che collegava, in diagonale, gli angoli opposti della pianta rettangolare. Questa scelta progettuale, di geniale intuito creativo, venne pienamente elaborato nella successiva e penultima variante.

La settima variante fu elaborata in maniera più attenta, anche perché venne sottoposta alla giuria del comitato per l'approvazione finale. Infatti, anche gli elaborati grafici sono rappresentati sia mediante schizzi prospettici che piante e prospetti. Qui, finalmente, tutti i vari elementi definiti nelle precedenti soluzioni sono riassunti e integrati l'un all'altro sulla base della nuova pianta dello stand caratterizzata, come anticipava la sesta variante, da una scala che divide diagonalmente lo spazio del padiglione, creando degli ambienti espositivi a pianta triangolare. Il padiglione, in questa variante, si sviluppa su due livelli, dando uno scopo alla scala, senza sottrarle l'effetto simbolico, ma

32. Pianta del piano terra, prospetto frontale e laterale, del padiglione di Parigi, 1925.

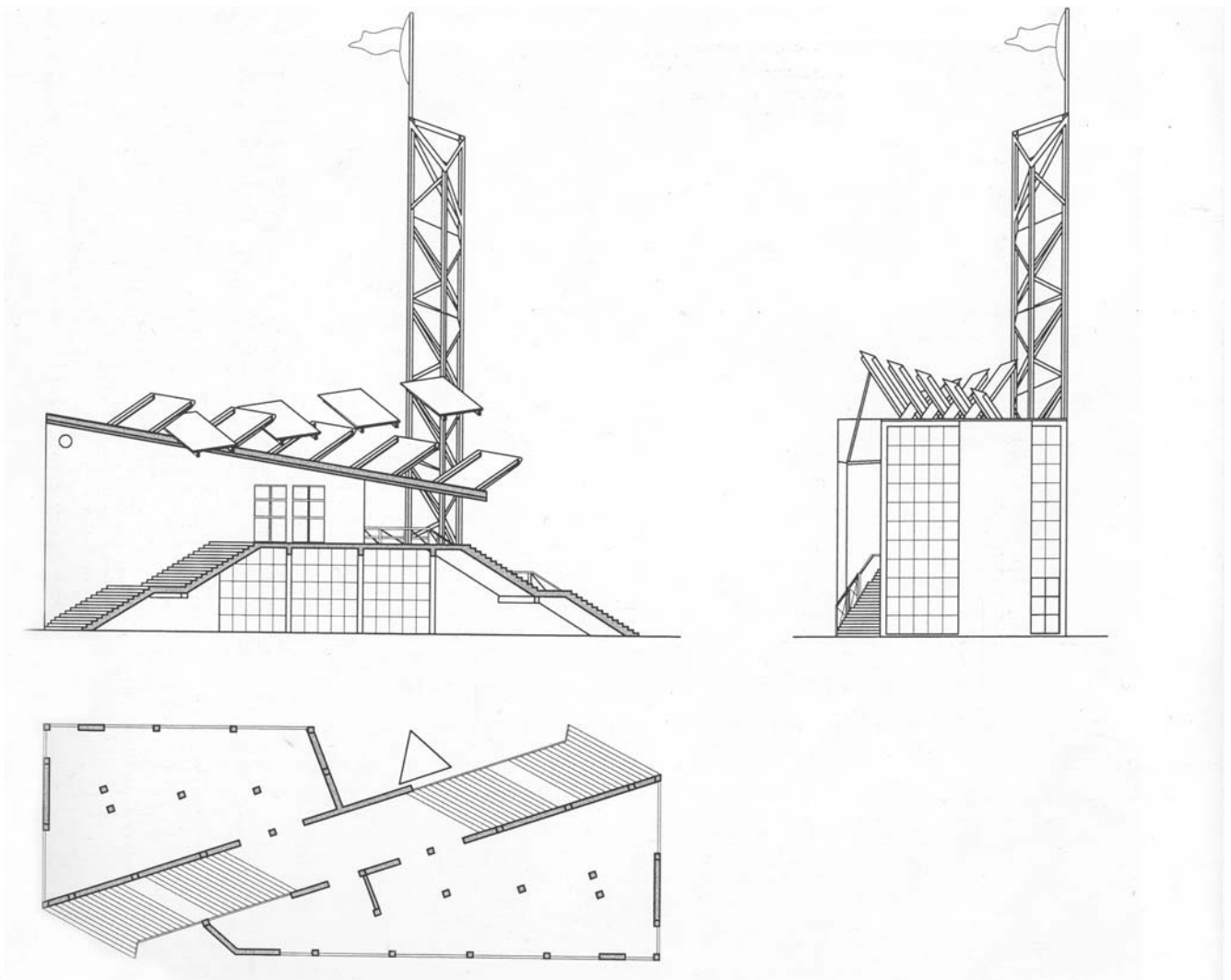


esaltandola mediante una copertura formata da piani convergenti che si intersecano, incombendo sempre di più sul visitatore che doveva accingersi a salire le scale. La torre, da una forma elicoidale, ritorna ad essere un traliccio ricurvo di forte impatto visivo, che doveva riportare la scritta U.R.S.S.

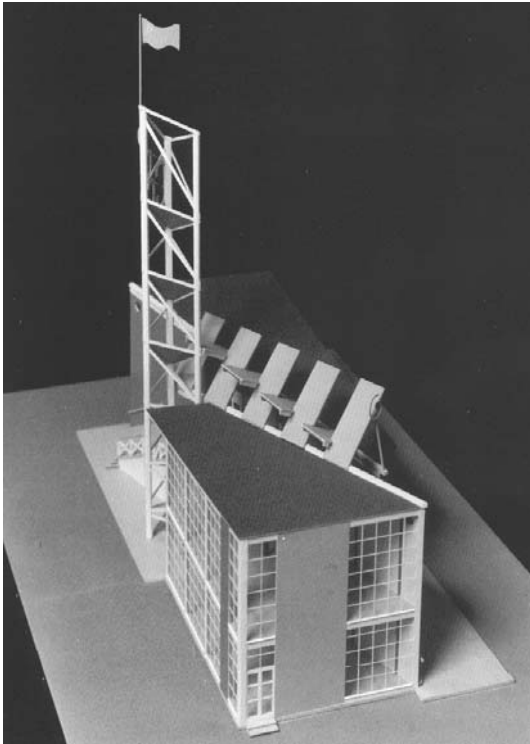
Questa soluzione formale e tutti questi elementi li ritroviamo, seppur rivisti, ripuliti e semplificati nel progetto finale. Non appena lo schema generale del padiglione fu approvato dal comitato guidato da Lunacharsky, Mel'nikov si mise al lavoro con l'ingegnere B. V. Gladkov per preparare il progetto definitivo e le copie finali. La decisione di prefabbricare la struttura e di spedirla a Parigi per ferrovia costringeva a una generale semplificazione; anche se l'impianto dell'intera composizione rimase inalterato.

Mentre nella settima variante i volumi a pianta triangolare delle sale espositive, si elevano ad altezze differenti e sono coperti da falde ad inclinazione diversa, nel progetto finale i due volumi si semplificano ulteriormente; due volumi a pianta di rettangoli scaleni si sviluppano su due livelli coperti da falda speculare.

33. Pianta del primo livello, sezione longitudinale e prospetto laterale, del padiglione di Parigi, 1925.



34



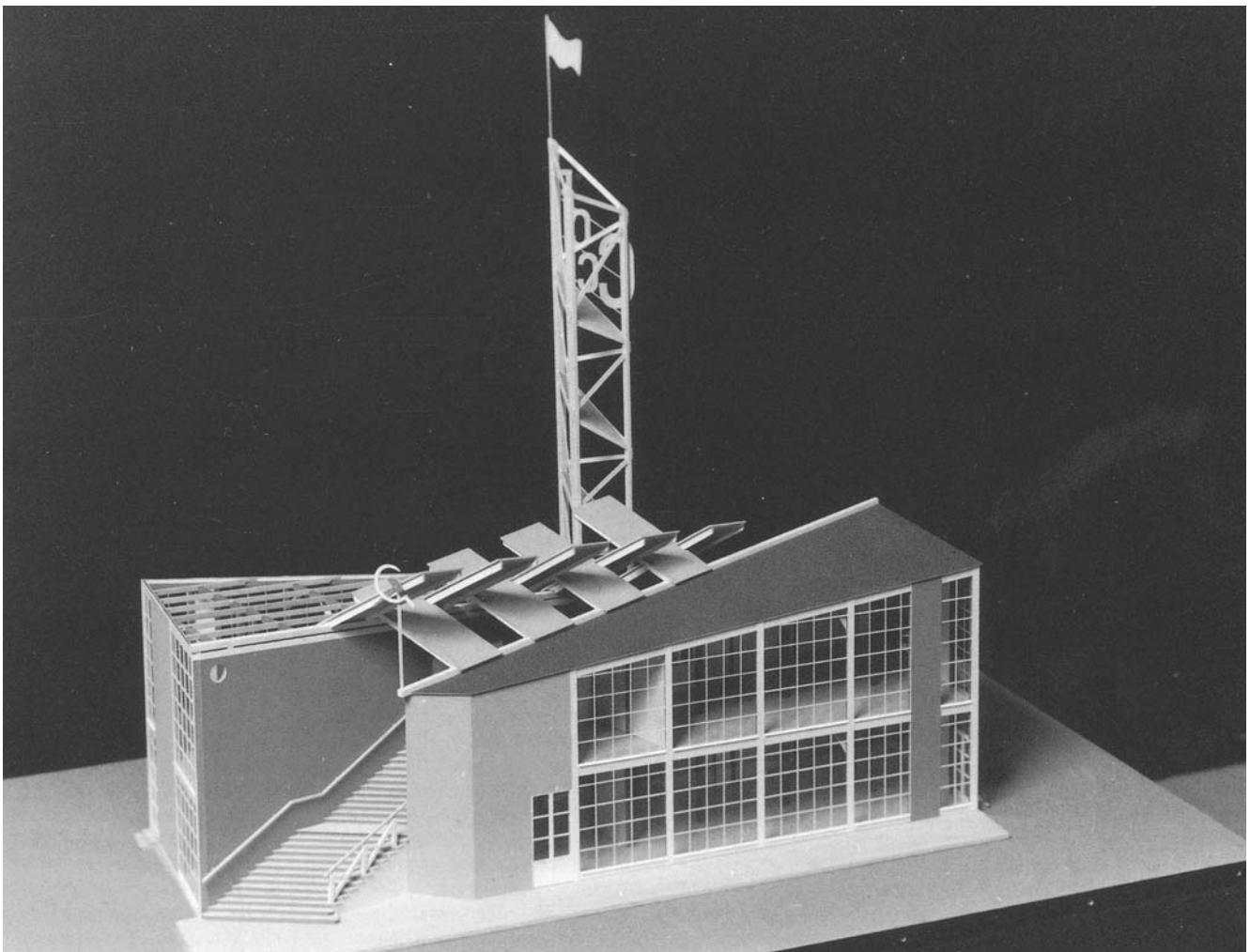
Nonostante l'asimmetria introdotta dalla spaccatura dello scalone di accesso al secondo livello, tutto è perfettamente simmetrico rispetto all'asse della scala. Ad un'apparente asimmetria nello sviluppo spaziale dell'insieme si contappone una simmetria sia nella struttura che nei rapporti. Come nell'architettura manierista o nella musica barocca, la percezione di radicale irregolarità è accompagnata simultaneamente dal suo opposto: una regolarità implicita, sotto forma di ordini classici e di diapason controbilanciati²⁰.

Un'ulteriore semplificazione, rispetto all'ultima variante, si può riscontrare anche nel volume della "torre traliccio", posta davanti all'ingresso; questa perde la sua forma ricurva o a elica e diviene una semplice struttura verticale, la cui principale funzione era quella di introdurre il visitatore e di pubblicizzare il padiglione sovietico.

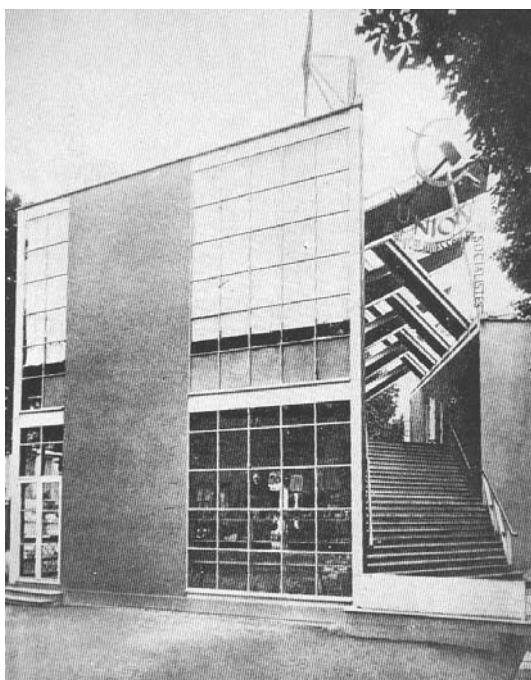
Il traliccio, a pianta triangolare, era composto da un'ossatura lignea irrigidita da piani triangolari inclinati, sempre di legno, e da una struttura di travi diagonali riportando nella parte terminale la scritta C.C.C.P.

La distribuzione degli ambienti interni si era ulteriormente

35



36



37



38

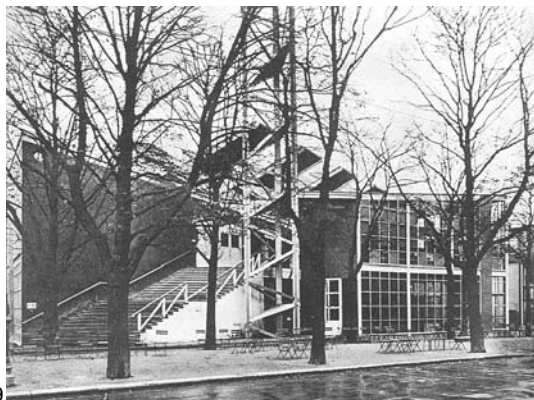


34-35. Ricostruzione del modello, di D. A. Selišcev.
 36. Arthur Sprague, Fotografia ufficiale del padiglione.
 37-38. Interno del padiglione con il club operaio progettato da Aleksandr Rodcenko, 1925.

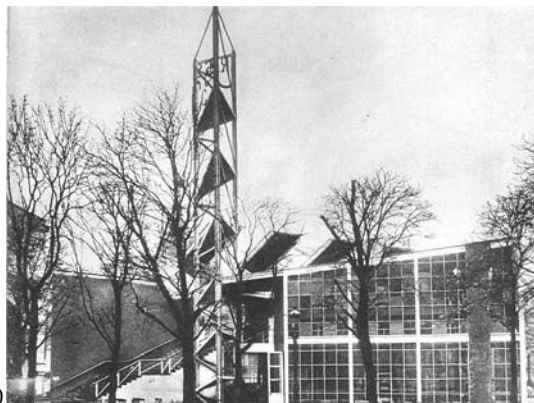
semplificata; mentre nell'ultima variante gli ambienti del piano terra erano collegati mediante una scala elicoidale al primo piano nel progetto finale questa scala venne eliminata sia per garantire un maggiore spazio espositivo sia per non complicare maggiormente la struttura prefabbricata, caratterizzata da un semplice guscio in compensato e vetro. La struttura portante dell'intero padiglione era composta da una semplice struttura, volutamente a vista, di travi e pilastri in legno e da una copertura a falde composta da pennellature lignee.

In questo progetto Mel'nikov riuscì, senza dubbi, a suscitare nel visitatore un interesse non solo attraverso la forma del padiglione e del suo ingresso simile ad un antro, ma a costruire un guscio insolito (espressione di una semplicità del popolo) nel quale esporre il materiale dell'arte costruttivista; infatti all'interno del padiglione dominavano la mostra i manufatti della "nuova civiltà" russa, prodotti dell'artigianato. Un'intera sala era stata affidata al modello di Tatlin della Terza Internazionale (1919) e varie scenografie costruttiviste della Popova. In tutto il padiglione, l'unica sala in cui l'allestimento fosse veramente rispondente allo spazio creato da Mel'nikov, era quella che mostrava il modello del club per lavoratori disegnato dall'amico di Mel'nikov, Alexander Rodchenko; dove tutti gli oggetti (sedie, tavoli e scaffali per libri) erano in armonia con il tono generale del padiglione.

A differenza degli altri padiglioni costruiti per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925, Mel'nikov cercava di basare il suo progetto su una qualche interpretazione simbolica delle funzioni cui la struttura era destinata; nonostante potesse risultare atipico rispetto all'avanguardia architettonica europea, dopo diversi esperimenti basati sull'idea del globo, circondati da "una fascia" di rivoluzione, l'architetto si accorse di trovarsi in un vicolo cieco. Non solo i progetti presentavano una concezione troppo complicata e quindi troppo costosa, ma ogni sforzo compiuto per tradurli in forme più realizzabili finiva per oscurare l'originaria concezione simbolica, piuttosto che chiarirla. Infatti, il passaggio dalle forme curvilinee a quelle rettilinee, dichiarò in vecchiaia che il simbolismo che ispira le varianti finali deriva direttamente da quello del sarcofago di Lenin, disegnato nel medesimo anno. Il padiglione nel complesso rappresentava il sarcofago di Lenin, e il suo contenuto - l'esposizione della cultura della Russia sovietica - simboleggia il corpo vivente della vita e dell'opera di Lenin. Nel visitare il padiglione sovietico, quindi, il pubblico europeo occidentale era come se entrasse materialmente nello



39



40

spirito sempre vivo di Lenin. Pieni di ammirazione e reverenza per quello spirito, i visitatori sarebbero poi mandati indietro, nel mondo parigino, essendo nel frattempo “diventati rossi”, per il contatto con Lenin. Questo, indubbiamente, era la esplicita intenzione di Mel'nikov, quando fece dipingere di rosso vivo le travi incrociate sull'ingresso. “Quando la luce del sole battendo sulle travi, si rifletteva sui visitatori sottostanti, [...] essi sarebbero diventati rossi, che lo volessero o no[...]”²¹.

Il padiglione sovietico venne inaugurato ufficialmente l'8 maggio 1925 con una cerimonia che portò il Presidente francese davanti alla ingegnosa “macchina” di Mel'nikov. Malgrado gli operai francesi avevano dovuto faticare per rispettare le scadenze, a causa della loro scarsa esperienza nel montare i pannelli di compensato, così come prescrivevano le cianografie di Mel'nikov e Gladkov, l'insolito padiglione immediatamente attrasse l'attenzione del pubblico e dei critici che non esitarono ad esprimere il loro parere.

Più importante di qualsiasi recensione fu la notizia che al padiglione era stato assegnato il primo premio dalla commissione francese costituita per giudicare i 54 padiglioni, e poi che si era meritato le lodi di diversi famosi architetti dell'Europa occidentale. Josef Hoffmann, direttore della scuola d'arte di Vienna e architetto del padiglione austriaco, lo definiva: il miglior padiglione di tutta l'esposizione. Fra gli architetti francesi interessati al padiglione, troviamo August Perret, Le Corbusier e Robert Mallet-Stevens²².

Mel'nikov, nel suo padiglione di Parigi, conservava una posizione di distacco dalla maggior parte dei suoi colleghi di avanguardia, sia russi che europei; poiché il suo “modo” di fare architettura non era né funzionalista, né schiavo della tecnologia, ma semplicemente un profondo interesse per la forma e per un linguaggio simbolico che riuscirono a dare a questa opera una pienezza ed una ricchezza che altrimenti sarebbero mancati.

Note

¹ A. Abramova scrive per Tatlin Cit. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 99.

² N. Punin, critico e teorico dell'arte contemporanea, è uno dei più attivi rappresentanti del movimento futurista post-rivoluzionario. Egli fu il

39. Eva Auer, Esterno del padiglione, 1925.

40. Arthur Sprague, Esterno del padiglione, 1925.

primo a dedicare degli scritti a Tatlin e ad esaltare le sue ideologie. Autore di un famoso saggio sul Monumento della III Internazionale di Tatlin (1920) e una serie di saggi dedicati al tema connesso all'ideologia produttivista e all'ideologia degli anni Venti.

³ N. Punin, *O Pamjatnikach novogo tipa* (Sui monumenti di nuovo tipo), in "Iskusstvo Kommuny", 9 marzo 1919; trad.it. in "R.S.", n. 3, 1966, Cit. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 9.

⁴ In Id., *Pamjatnik III Internacionala* Cit. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 97.

⁵ Ibidem.

⁶ Cfr. V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 98.

⁷ M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992, p. 82.

⁸ Ibidem, p. 89.

⁹ Cit. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, in A. chinjakov, *Brat'ja Vesniny*, Mosca 1970; trad.it in "R.S.", n. 4, 1966, p. 129.

¹⁰ Cfr. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 59

¹¹ Ibidem, p. 123.

¹² Cit. in S. Chan-Magomedov, *Vestine et le Constructivisme*, Parigi 1986, da "Architektura SSSR", n.3, 1972, trad. it. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 129.

¹³ Cfr. in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 129.

¹⁴ Ibidem, p. 130.

¹⁵ S. O. Khan-Magomedov, Konstantin Mel'nikov, *Stroijdat'*, Mosca 1990, pp. 82-102 trad.it in Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca, a cura di Mario Fosso e Maurizio Meriggi, Skira, Milano 1999, p. 138.

¹⁶ Nel libro di S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi, 1925*, Officina, Roma 1979, è stato dedicato dall'autore un intero capitolo (capitolo VII) intitolato Il padiglione e i suoi critici, dove si possono leggere tutte le critiche scritte su giornali, riviste, recensioni e articoli pubblicate durante e dopo l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1925 fatte da critici dell'architettura, storici e architetti presenti all'esposizione.

¹⁷ Gli undici architetti invitati al concorso erano: i fratelli Vesnin, N. A. Ladovskij, N. A. Dokuchaev, V. F. Krinskij, M. In. Ginsburg, A. Golosov e Mel'nikov come corrente anti accademica; mentre i soli due architetti conservatori erano: V. A. Shchuko e I. A. Fomin; vedi S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi, 1925*, Officina, Roma 1979, pag. 15.

¹⁸ P. S. Kogan, in *L'art décoratif et industriel de l'URSS*, Mosca 1925; trad.it in S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi, 1925*, Officina, Roma 1979, pag. 12.

¹⁹ cfr. S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi, 1925*, Officina, Roma 1979, p. 40.

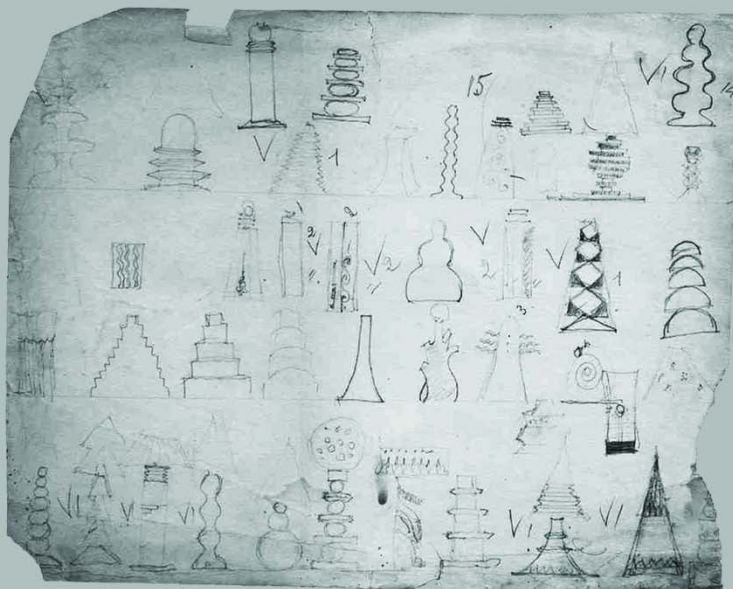
²⁰ Ibidem, p. 75.

²¹ Ibidem, p. 86.

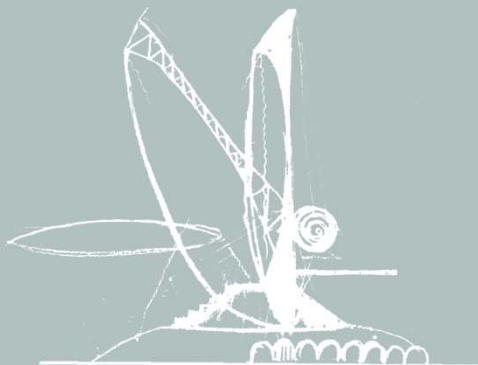
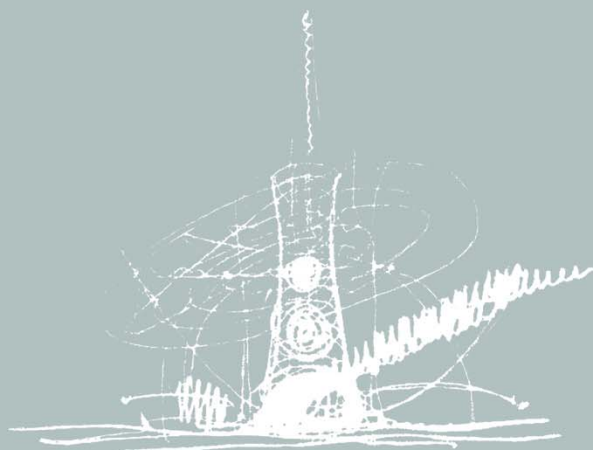
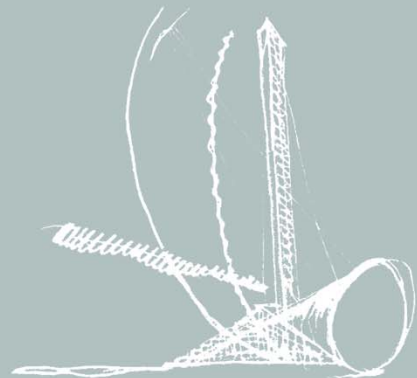
²² Ibidem, p. 89.

h Leonidov Ivan Il'Ich Leonidov Ivan Il'Ich Leonidov Ivan Il'Ich Leonidov Ivan Il'Ich Leonid

IVAN IL'ICH LEONIDOV Иван Леондов



DIZIONARIO DELLE FORME IN ARCHITETTURA

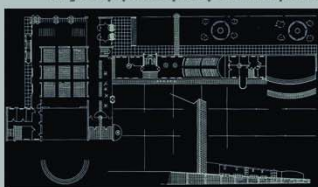


SCHIZZI 1929-30



Progetto pre-laurea per la tipografia del quotidiano "Izvestija" a Mosca

Progetto tipo per club operaio per 500/1000 persone

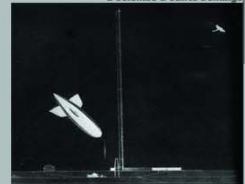


Progetto di concorso per gli studi cinematografici di Mosca, sulle colline Lenin

Progetto per un club di tipo sociale nuovo, variante A - variante B



Progetto di concorso per il Monumento a Colombo a Santo Domingo

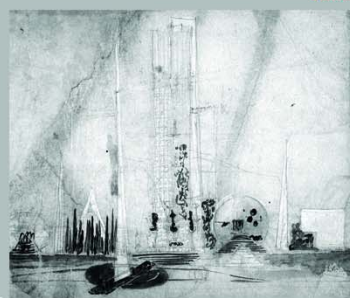


Progetto per l'insediamento urbano del complesso chimico-metalurgico di Magnitogorsk



1934-36

Progetto di Concorso per la Casa del Narkomtiaprom a Mosca



Schizzo della Città del Sole

1943-59

1902

1925

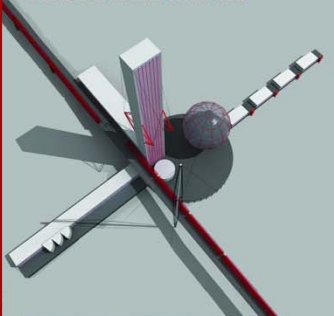
Progetto di concorso per un nuovo tipo di izba contadina (terzo premio)

Progetto di concorso casa operaia del Costakstil'trest di Ivanovo (terzo premio)

1926

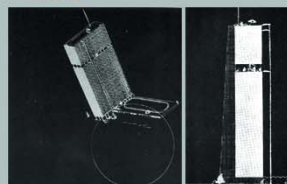
1927

Progetto di laurea per l'Istituto di bibliologia "Lenin" a Mosca, sulle colline Lenin (Istituto Lenin)



Progetto di concorso per la casa del Centrosobuz a Mosca

1929

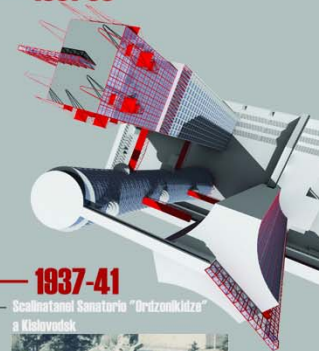


Progetto di concorso per la casa dell'Industria a Mosca



Progetto di concorso per il palazzo della cultura sul terreno dell'ex-monastero Simonov a Mosca

1931-33



1937-41

Scalinate del Sanatorio "Orizentkizha" a Khabarovsk



3.1 Genio Ribelle

Ivan Il'ich Leonidov è tra i maggiori rappresentanti dell'avanguardia architettonica sovietica, le cui idee innovative influenzarono fortemente lo sviluppo delle ricerche nell'architettura del XX secolo. Nato a Vlasicha, villaggio di Babino nel Governatorato di Tver', nella famiglia di un tagliaboschi, riceve la prima educazione scolastica frequentando le quattro classi della locale scuola rurale. Nel 1920 entra nei liberi atelier d'arte di Tver e l'anno successivo ottiene di proseguire gli studi prima alla facoltà di pittura e successivamente a quella di architettura dell'istituto Vchutemas, dove si evidenzia il suo orientamento professionale. Dal 1921 al 1927 studia al Vchutemas/Vchutein con A. Vesnin, la cui opera creativa esercita su Leonidov una notevole influenza¹.

L'atmosfera del Vchutemas e i contatti che Leonidov intrattene con il suo docente Alexander Vesnin giocarono un ruolo importante nella formazione della sua personalità. Vesnin contribuì moltissimo a fare emergere il grande talento del suo dotato allievo. Sapiienti risultano essere a tale proposito le testimonianze raccolte nel libro *Vchutemas e il suo Tempo* di L. Komarova²:

Aleksandr Aleksandrovich amava soprattutto Vanja Leonidov, ammirava il suo talento straordinario, il suo fine gusto artistico. Leonidov, poco loquace e sempre molto concentrato, addirittura silenzioso, affascinava per l'acutezza e l'audacia delle idee architettoniche dei suoi progetti [...]³.

Ivan il'ich Leonidov si trovava in una posizione particolare. Le sue doti eccezionali e la sua vulnerabilità richiedevano assistenza e attenzione, e nel collettivo Leonidov trovò sempre sostegno artistico e riconoscimento. A. Vesnin, M. Ginzburg e i costruttivisti dell'OSA gli creavano quell'atmosfera creativa nella quale poteva crescere e svilupparsi il suo talento eccezionale. Leonidov era l'allievo prediletto di A. Vesnin che lo chiamava teneramente "*Vanechka*" [...]⁴. Dalla lettura di queste testimonianze si evince non solo la grande stima che gli allievi e i docenti nutrivano nei con-



2

1. Schizzi e progetti nell'opera di I. Leonidov. Elaborazione grafica dell'autore.

2. Ivan Il'ich Leonidov, al primo anno del Vchutemas, 1921.

fronti di *"Vanechka"*, ma si delinea anche la personalità del giovane neo-architetto. Nella vita di tutti i giorni Leonidov era un uomo senza pretese. Sempre con la sigaretta tra le labbra, non indossava mai i soliti completi con cravatta, ma si faceva confezionare delle tute su suoi disegni, sempre di ottimo materiale e da sarti esperti. Amava la qualità originale delle cose. Un grosso ruolo nella formazione artistica di Ivan Il'ich fu giocato da sua moglie N. A. Leonidova, persona di grande cultura, istruzione e nobiltà.

Mentre era ancora uno studente, Leonidov prese parte a numerosi concorsi di architettura e spesso raggiunse il successo⁵.

Anche se nessuno dei suoi disegni originali realizzati durante la sua formazione alla Vchutemas e presso lo studio Vesnin ci sono pervenuti, molte pubblicazioni di questi anni danno una idea relativamente completa del suo modo di comporre e delle sue abilità grafiche. Ci si rende conto, infatti, di come, sebbene giovane, fosse un architetto già padrone del linguaggio del primo costruttivismo. Ci sono evidenti legami e attinenze tra le opere di Leonidov di questo periodo con quelle dei fratelli Vesnin e di altri fondatori dell'associazione architettonica costruttivista OSA.

Il progetto del diploma finale di Leonidov per *l'Istituto Lenin di Biblioteconomia* deve essere considerato non solo come il suo primo vero lavoro indipendente, ma anche

3. Leonidov con un gruppo di studenti del Vchutemas, 1926.

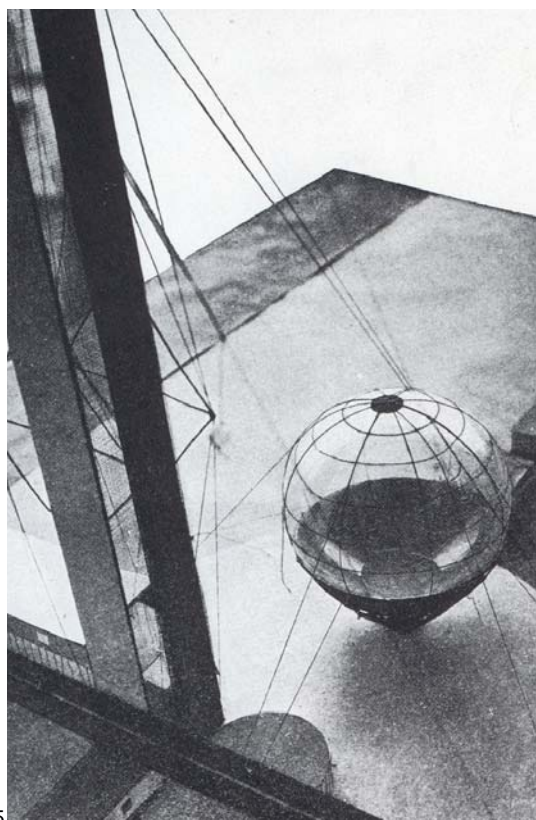
4. K. Mel'nikov, Padiglione dell'Esposizione Internazionale di Parigi, 1925.

5. Foto del plastico dell'Istituto Lenin, 1927.





4



5

come il “credo” distintivo di un architetto che sta per iniziare la sua vita professionale.

Esposto pubblicamente alla prima esibizione dell'architettura moderna a Mosca del 1927, questo progetto deve essere considerato come l'inizio di un nuovo linguaggio architettonico. Insieme con la torre di Tatlin del 1919 ed il Padiglione di Parigi del 1925 di Mel'nikov, l'Istituto Lenin è rimasto fino ad oggi uno dei grandi simboli dello spirito innovativo e rivoluzionario dell'inizio del XX secolo dell'architettura sovietica.

L'inizio dell'attività professionale di Leonidov è segnato dalla sua partecipazione attiva ai concorsi. Dal 1927 al 1930 insegnò nella facoltà di pittura del Vchutemas.

Durante questi anni in Russia furono banditi numerosi concorsi che diedero al giovane architetto l'opportunità di esprimersi in differenti generi tipologici. Le opere di Leonidov di questi anni sono caratterizzate dalla sintesi che egli raggiunse tra il metodo funzionale costruttivista ed il proprio metodo compositivo, e sono l'espressione della sua tecnica di rappresentazione grafica in bianco e nero.

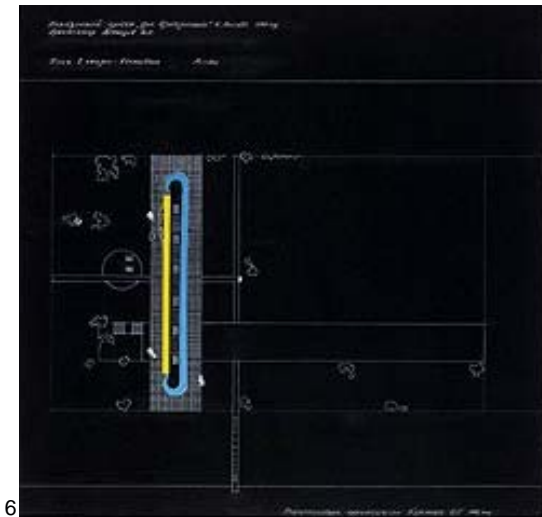
Nel 1928 Leonidov partecipò al concorso per il quartier generale del Tsentrsoiuz a Mosca e per il monumento di Cristoforo Colombo a Santo Domingo, ai quali parteciparono anche architetti occidentali molto conosciuti. Le Corbusier avrebbe infine costruito il Tsentrsoiuz che fu completato nel 1935⁶.

Uno degli ultimi progetti appartenente a questa serie di concorsi internazionali fu quello per la nuova torre socialista all'interno del Complesso metallurgico di Magnitogorsk negli Urali, verso la fine del 1929. In quegli anni, Leonidov era a capo del gruppo di progettazione degli OSA composto dagli studenti della sua stessa classe del Vchutein.

Nel 1930 prese parte ad un altro concorso per il disegno del Palazzo della Cultura nel distretto Proletarskii nel sud di Mosca, intorno al vecchio monastero di Simonov.

Il progetto, che egli presentò nella prima fase concorsuale, divergeva significativamente dalla versione definitiva. Propose, infatti, non un edificio, ma un vero e proprio modello di organizzazione culturale per tutta l'area cittadina. Sin dalla prima fase del concorso il progetto di Leonidov provocò aspre critiche e discussioni, ancora maggiori per i risultati della seconda fase, rivelando forti disaccordi fra critici e filosofi che in quegli anni partecipavano attivamente al dibattito sull'architettura sovietica⁷.

Verso la fine del 1930 si verificarono due avvenimenti estremamente gravi per la sopravvivenza del movimento costruttivista: la chiusura del Vchutein e l'allontanamento



6. Progetto di concorso per l'edificio del Tsentrsoiuz, Mosca, 1928.

7. Palazzo della Cultura per il Distretto Proletarskii, 1930.

8. Prospettiva di una delle torri del Progetto per il Concorso del Commissariato dell'Industria Pesante, Mosca, 1934.

di Leonidov dall'insegnamento dell'architettura e la fine della pubblicazione della rivista "SA" dove Leonidov era stato nel team editoriale fino al 1928.

In questo stesso periodo egli costituì un gruppo di progettazione con i suoi vecchi studenti e, nel 1931, iniziarono a lavorare su numerosi progetti che includevano quelli dell'ufficio statale della città di Giprogor, i disegni per la città di Igarka, le proposte per la ristrutturazione e la ricostruzione della città di Mosca e, su una scala più piccola, le idee per lo sviluppo degli spazi aperti intorno alle porte di Serpukhov.

Nel 1932-33, mentre guidava uno degli studi di Mosproekt, ricevette finalmente una commissione concreta: la progettazione per il Club dei lavoratori per l'unione editoriale della "Pravda". Il progetto presentato piacque e si iniziò la costruzione, ma nelle fasi finali della sua realizzazione sorsero dei problemi di natura economica ed organizzativa a causa dei quali la costruzione fu interrotta.

Il 1934 Leonidov fu invitato a partecipare al concorso per la progettazione del Commissariato dell'Industria pesante Narkomtiazhprom sulla piazza rossa a Mosca, ed egli ideò una delle sue opere più significative.

Se il progetto dell'Istituto Lenin può essere considerato il manifesto delle prime opere di Leonidov, lo schema compositivo dell'edificio del Narkomtiazhprom influenzerà gran parte dei suoi successivi lavori, segnando così l'inizio di una nuova fase.

Le innovazioni presenti in questo progetto, evidenti in una serie di disegni brillantemente eseguiti e in un modello tridimensionale, sono da ricercarsi all'interno dello schema compositivo utilizzato che egli avrebbe in seguito, sviluppato e perfezionato.

Nello stesso anno Leonidov accettò un lavoro nello studio di architettura del Commissariato che era guidato dal suo più grande amico fraterno e collega nella redazione del giornale di architettura contemporanea, nonché uno dei primi leader del costruttivismo russo: Moisei Ginzburg.

Le opere di Leonidov di questo periodo non solo ci mostrano i nuovi aspetti del suo talento, attraverso i complessi disegni a scala urbana come l'insediamento Kliuchiki o l'idea sulla costa sud della Crimea e della grande regione dell'Artek, ma restituiscono, molto chiaramente, lo sviluppo di un nuovo linguaggio formale.

I progetti di Leonidov di questo periodo hanno un contenuto più realistico. Come si evince dai disegni, egli dà maggiore attenzione ai materiali, ai colori e ai dettagli costruttivi.



8

Nel 1940 lavora a Mosca presso il laboratorio di pittura monumentale dell'Accademia di Architettura.

Nel 1941, egli fu chiamato nell'esercito e mandato al fronte come soldato del genio civile, venendo però congedato nel 1943 dopo essere stato ferito. Successivamente cercò di ritornare alla progettazione architettonica e all'interno dell'Accademia di architettura intraprese una serie di studi per una eventuale ricostruzione post bellica di Stalingrado, Kiev e Mosca.

Negli ultimi anni della sua vita Leonidov fu principalmente occupato come progettista di padiglioni espositivi e, seppure isolato professionalmente, non interruppe mai la sua ricerca compositiva, continuando a disegnare ed a progettare.

Partecipò a molti importanti eventi della vita architettonica russa, proponendo una serie di progetti, come molti altri architetti dell'epoca, per i monumenti alla Vittoria, per il primo Sputnik, per il palazzo dei Soviet e per il Palazzo dell'Esposizione mondiale a Mosca.

Contemporaneamente egli continuò un lavoro sistematico per lo sviluppo del modello della città del sole, un'idea che egli aveva per la prima volta formulato prima della guerra. Le sue utopie per questa "città del futuro" furono espresse in innumerevoli schizzi, disegni e modelli dei quali possiamo ammirare gli originali, conservati nell'archivio di famiglia.

Continuò questo lavoro fino alla fine della sua vita.

Ivan Leonidov morì il 6 novembre 1959. Fu sepolto vicino Mosca in un piccolo cimitero di un villaggio russo. Sulla sua tomba fu eretta una semplice lapide: un cubo di granito con l'iscrizione "Ivan Leonidov - Architetto"

3.2 Il linguaggio architettonico

Molti autorevoli critici, si sono chiesti quale importanza possa aver avuto il lavoro e le idee di alcuni grandi architetti del passato, soffermandosi soprattutto su quali possano essere state le motivazioni che hanno reso il lavoro di alcuni un punto di riferimento costante e di continua contemporaneità rispetto a quello di altri sbiaditosi già poco dopo la loro scomparsa.

A tale proposito potremo citare le parole scritte da P.A. Aleksandrov nel biografia di Ivan Leonidov curata da Vieri: «Dovremmo talvolta pensare seriamente che il nostro lavoro odierno è in notevole parte un'elaborazione pratica delle idee avanzate dai "sognatori di ieri", così poco apprezzati allora e sovente ritenuti "teste balzane". Architetti come Leonidov, artefici dotati di così rigoroso talento innovatore, contribuiscono all'evoluzione architettonica di ogni paese. Basta immaginare l'architettura sovietica senza Leonidov che subito la sua evoluzione ci appare impoverita»⁸.

Nonostante ciò, molti di questi luminari non hanno mai avuto la possibilità di realizzare il loro mondo creativo, e, particolarmente Leonidov, non riuscì a realizzare nessuna delle sue opere più "innovative"; lavori che lo resero invece così importante. Non bisogna dimenticare però che egli elaborò una notevole quantità di progetti rivoluzionari, la cui rilevanza per lo sviluppo artistico dell'architettura contemporanea supera quella di qualsiasi edificio costruito⁹, sebbene egli lavorasse in un periodo della storia di Mosca in cui si progettava più di quanto non si costruisse.

Leonidov morì a 57 anni, un'età in cui si considera essere di massimo rendimento per un architetto. Ma le sue idee poterono manifestarsi pienamente solo negli anni 20-30, in condizioni in cui le ricerche innovative erano parte importante e inseparabile dell'architettura di quel periodo.

Riguardando l'intero percorso artistico di Leonidov, tutti i suoi numerosi progetti, in ognuno dei quali pose qualcosa di nuovo, bisogna sottolineare ancora una volta che i più "leonidoviani" sono quelli del periodo 1927-1930, quando

l'architetto era legato al Vchutemas e lavorava in collaborazione con A. Vesnin, M. Ginzburg e gli altri esponenti del costruttivismo, corrente artistica preminente nell'architettura sovietica di quegli anni.

Come individualità artistica egli era assolutamente originale. In questo uomo semplice e quasi timido erano riuniti un innovatore profondo e volitivo, un pensatore e un raffinato artista, capace di elaborare un grande problema urbanistico e contemporaneamente eseguire con talento un progetto architettonico.

La capacità di Leonidov era apprezzata in quegli anni da molti architetti sovietici di rilievo, appartenenti a diverse correnti artistiche, che rispettavano profondamente il suo ingegno, spesso consigliandosi con lui, e ne stimavano l'assoluta sensibilità per la proporzione e il colore.

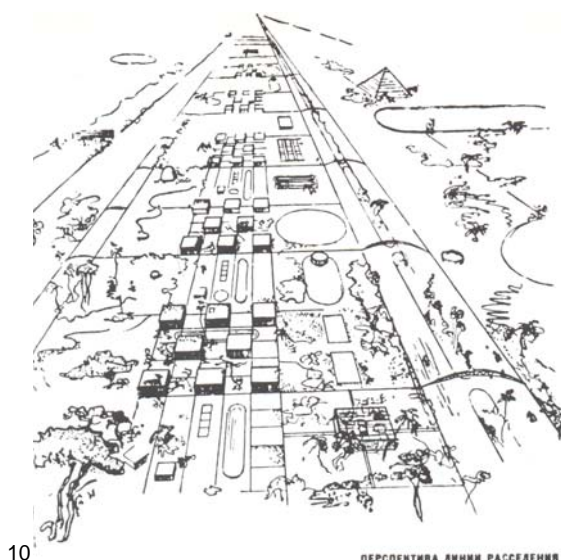
Leonidov sentiva fortemente il ruolo dell'uomo nel nuovo mondo e per questo mondo ricercava una bellezza architettonica. In queste sue ricerche si volse alla natura, alla scienza e alla letteratura poiché era anche un lirico raffinato, un artista che viveva profondamente i multiformi sentimenti umani. Ogni progetto di Leonidov è pervaso dalle idee innovatrici della Rivoluzione d'Ottobre.

La sua arte è profondamente inconciliabile con la mancanza di principi, con la grettezza e il grigiore: essa è tutta rivolta al futuro.

Il suo pensiero sulla composizione è strettamente legato

9. Plastico del Progetto dell'insediamento urbano a Magnitogorsk, 1930, eseguito da P. Pfeiffer 2006.





alla sua filosofia di vita e dell'arte con quei principi morali ed estetici che egli tanto sosteneva. Sebbene egli non abbia lasciato trattati teorici, il suo pensiero si riesce facilmente a formulare grazie alla grande coerenza compositiva. Questa linea di pensiero, che attraversa tutte le sue opere, si manifesta prima ancora che l'opera stessa acquisti significati specifici definendo il profilo di una personalità unica.

Per Leonidov l'architetto era colui che ha il potere non solo di organizzare funzioni e spazi, ma anche di influenzare la formazione di nuovi standards sociali di vita.

Per lui, la figura dell'architetto ha importanza non solo da un punto di vista compositivo, ma soprattutto come colui che organizza la vita sociale dei singoli individui sia all'interno di manufatti architettonici sia in progetti di parti cittadine.

Questo lo si può riscontrare nel disegno per l'area di Magnitogorsk dove l'intera città viene nuovamente ridisegnata da Leonidov in contrasto con la vecchia più disorganizzata e caotica. Egli riorganizza nuovamente le funzioni cittadine in base a un disegno ben articolato dove la zona residenziale, quella industriale e il sistema dei trasporti hanno un ruolo ben distinto e separato.

Nei disegni per i club e per gli altri edifici sociali egli propose invece l'opportunità di raggiungere un'organizzazione del lavoro, del tempo libero e del ristoro dove l'intero ambiente avrebbe potuto stimolare tanto la creatività quanto le attività ricreative dei momenti di svago.

L'aspirazione di Leonidov non era quella di essere un "organizzatore di vita", bensì dotare l'architettura di una stimolante funzione cognitiva e creativa. Queste erano le qualità che egli cercava di trasmettere attraverso una serie di edifici sociali e comunitari, al di là delle loro specifiche caratteristiche compositive o stilistiche.

La prima parte delle opere dell'architetto fu caratterizzata da una indiscussa influenza della tecnologia; un entusiasmo che sfiora quasi la fede cieca. Uno dei suoi temi centrali, infatti, nei lavori degli ultimi anni '20 e dei primi anni '30, era il coltivare gli aspetti più avanzati della tecnologia contemporanea strutturando ed equipaggiando le strutture architettoniche di vario tipo con innovazioni tecnologiche come parte essenziale e determinante dell'intera composizione. In questo modo l'architettura stessa diviene un simbolo dell'invenzione e della tecnologia.

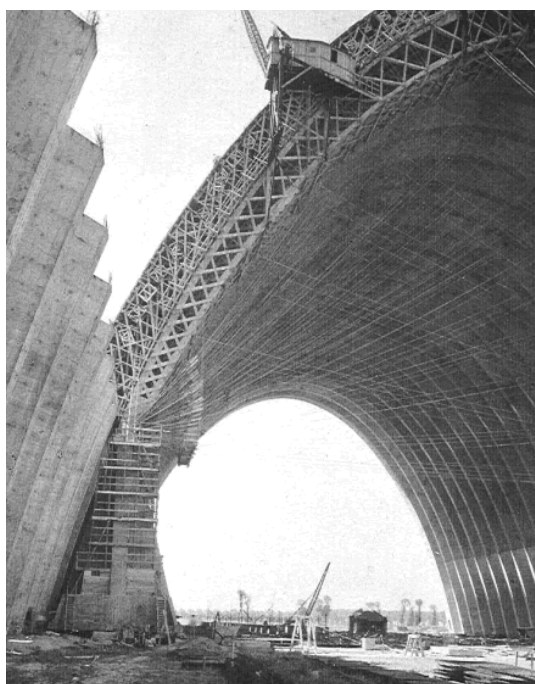
Nella tavolozza dell'Architetto, pubblicato in *Arkhitectura SSSR* del 1934, Leonidov così sintetizza il suo pensiero: «Uno dei fattori che maggiormente influiscono sullo stile e

10. Schizzo prospettico della Città di Magnitogorsk, 1930.

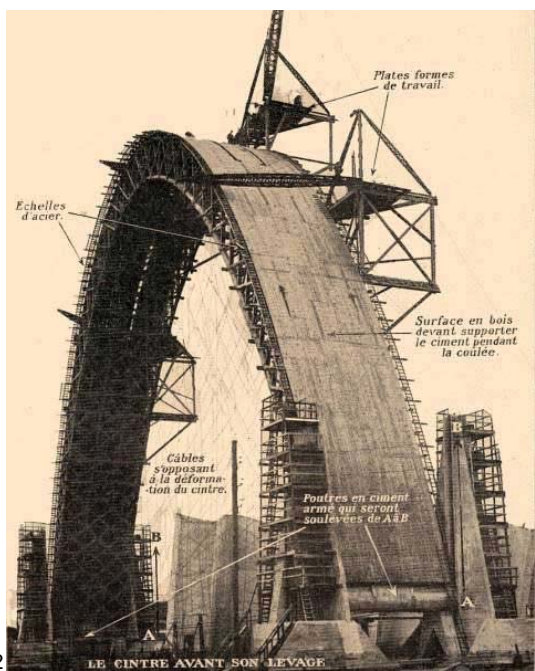
11-12. Eugène Freyssenet, Costruzione dell'Hangar per dirigibili a Orly, 1920.

13-14. Alcuni dirigibili del 1920.

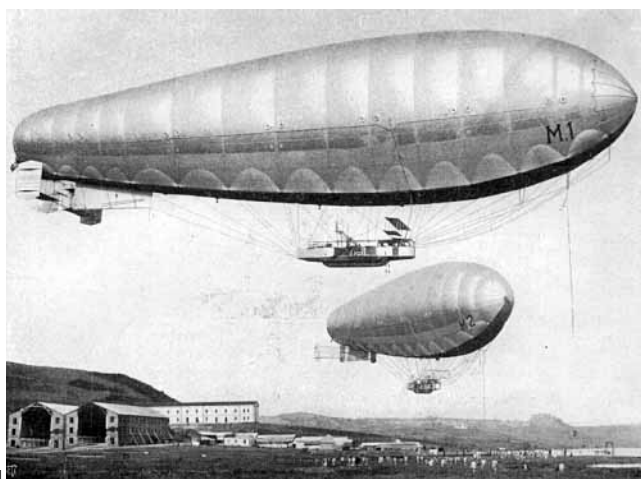
11



12



13-14



sulla composizione di un'opera architettonica, oltre a quelli sociali, è la tecnologia dei materiali edili e della costruzione. [...] Gli architetti si sono serviti di un materiale perfettamente flessibile ed espressivo come il cemento armato in modo terribilmente pesante. Un esempio di come questo materiale possa essere usato in modo ardito e atto a esprimere a pieno il proprio potenziale è dato dagli hangar per aeroplani dell'architetto francese Freyssinet.

Non basta ammirare le ultime tecnologie sul piano teorico, bisogna conoscere anche l'approccio architettonicamente corretto al loro uso razionale [...] Solo sapendo come combinare e sperimentare i vari materiali, gli architetti possono scoprire le potenzialità costruttive di ciascuno di essi. L'architetto non deve relazionarsi con le tecniche costruttive solo da un punto di vista strettamente strutturale. [...] Deve creare nuove forme e approcci costruttivi ricavandoli dalla resa esecutiva del materiale»¹⁰.

I progetti di questo periodo, infatti, sono saturi di forme che derivano dalla tecnologia, dall'ingegneria e dal disegno industriale. Le strutture trovate nei ponti, negli hangar, nelle torri di raffreddamento e nei palloni aerostatici divengono elementi legittimi della forma architettonica. Disegni di dirigibili, aeroplani, supporti delle antenne radio appaiono nei progetti tanto come simboli delle scoperte tecnologiche di inizio secolo quanto come espressione del suo sentire¹¹.

Leonodov e tutti i Costruttivisti, furono spesso criticati per un estremo abuso della tecnologia e più precisamente per l'utilizzo di materiali innovativi ancora in fase di sperimentazione. Quando Leonidov proclamava i legami tra l'architettura e la tecnologia, egli non si sforzava solo di accrescere le loro similarità esterne. Uno degli slogan chiave dell'architettura del Costruttivismo storico dichiarava infatti:



“Architetti! Non imitate la forma della tecnologia, ma imparate il metodo del designer dell’ingegneria”¹².

Due dei più validi esempi di questi anni di sperimentazione tecnologica ci provengono dal progetto per l’auditorium sospeso dell’istituto Lenin e dalla hall del Narkomtiazphrom.

Ma, sebbene questo aspetto caratterizzerà principalmente le opere di Leonidov del primo periodo, egli non cessò di essere affascinato dai “nuovi materiali da costruzione” e dalle più “recenti” forme ingegneristiche.

Nell’intero arco temporale dei suoi lavori si può notare, in modo molto semplificato, un progressivo “abbandono” della tecnologia e un sempre maggiore avvicinamento ad un vocabolario più organico e naturale.

In quasi tutti i suoi progetti la presenza della natura è piuttosto astratta. L’orografia del suolo, la vegetazione e la presenza dei corsi d’acqua sono spesso presenti nei suoi elaborati grafici senza però darne una delineazione concreta. Questi elementi, infatti, sono più percepibili come parte d’insieme che come specifica raffigurazione degli oggetti della natura.

L’architettura si contrappone all’ambiente naturale con la forza della precisa geometria euclidea. La coesistenza di forme artificiali e naturali rappresentavano una regola di base nel suo pensiero progettuale; la perfetta simbiosi di elementi opposti reciprocamente complementari.

Questo contrasto, come già detto precedentemente, si evince con maggiore forza nei primi progetti di Leonidov.

Nel progetto dell’Istituto Lenin, infatti, l’intero complesso, che si sarebbe dovuto collocare sulle colline del Passero a

15. I. Varlamov e D. Karelin, Fotomontaggio del progetto dell’Istituto Lenin sulle Colline Lenin, 2002.



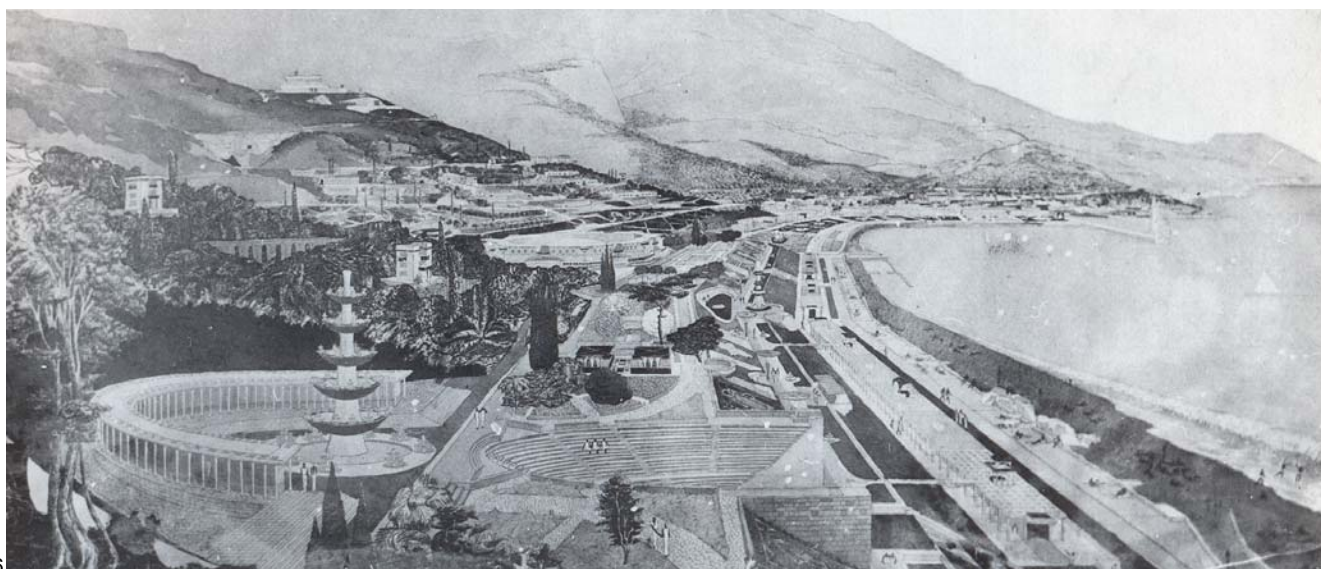
Mosca, non tiene conto solo dell'orografia del sito ma anche dell'impatto visivo che la costruzione poteva avere se percepita dal centro della città¹³.

I legami tra architettura e paesaggio sono più evidenti nei suoi progetti successivi, eseguiti in luoghi di particolare interesse naturalistico.

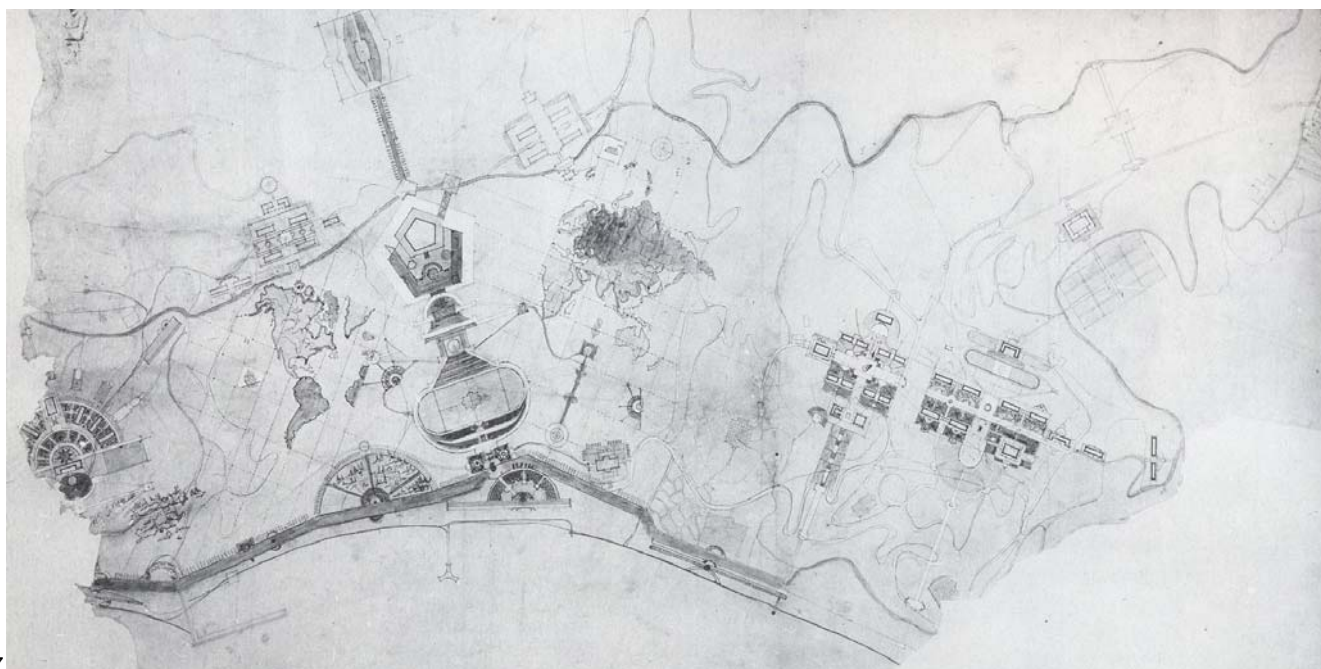
A tale proposito ricordiamo lo schema di ampliamento della Costa sud della Crimea e il Greater Artek. In entrambi questi significativi progetti, che si articolano lungo la costa, Leonidov progettò edifici con ampie terrazze panoramiche che scendevano fino al mare affidando un ruolo preponderante all'assetto orografico del suolo. Si ispirò anche alle caratteristiche peculiari della flora locale al fine di progettare dei parchi che ottenessero una continuità visiva con l'ambiente circostante.

16. Progetto di ampliamento della Costa sud della Crimea, 1935-1937.

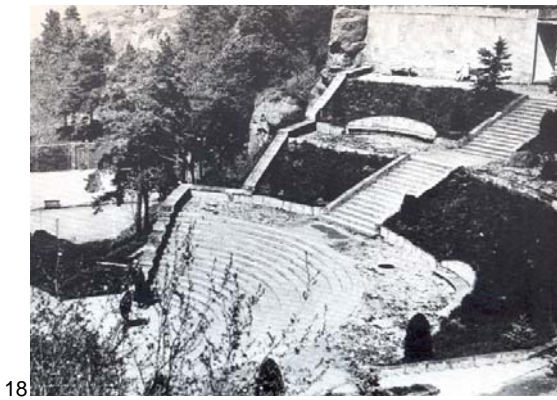
17. Progetto di ampliamento della Costa sud del Greater Artek, 1937.



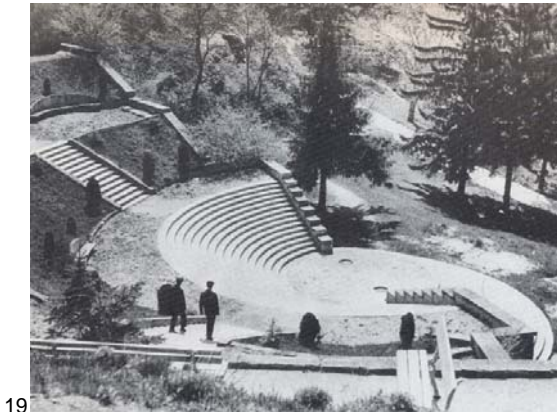
16



17



18



19

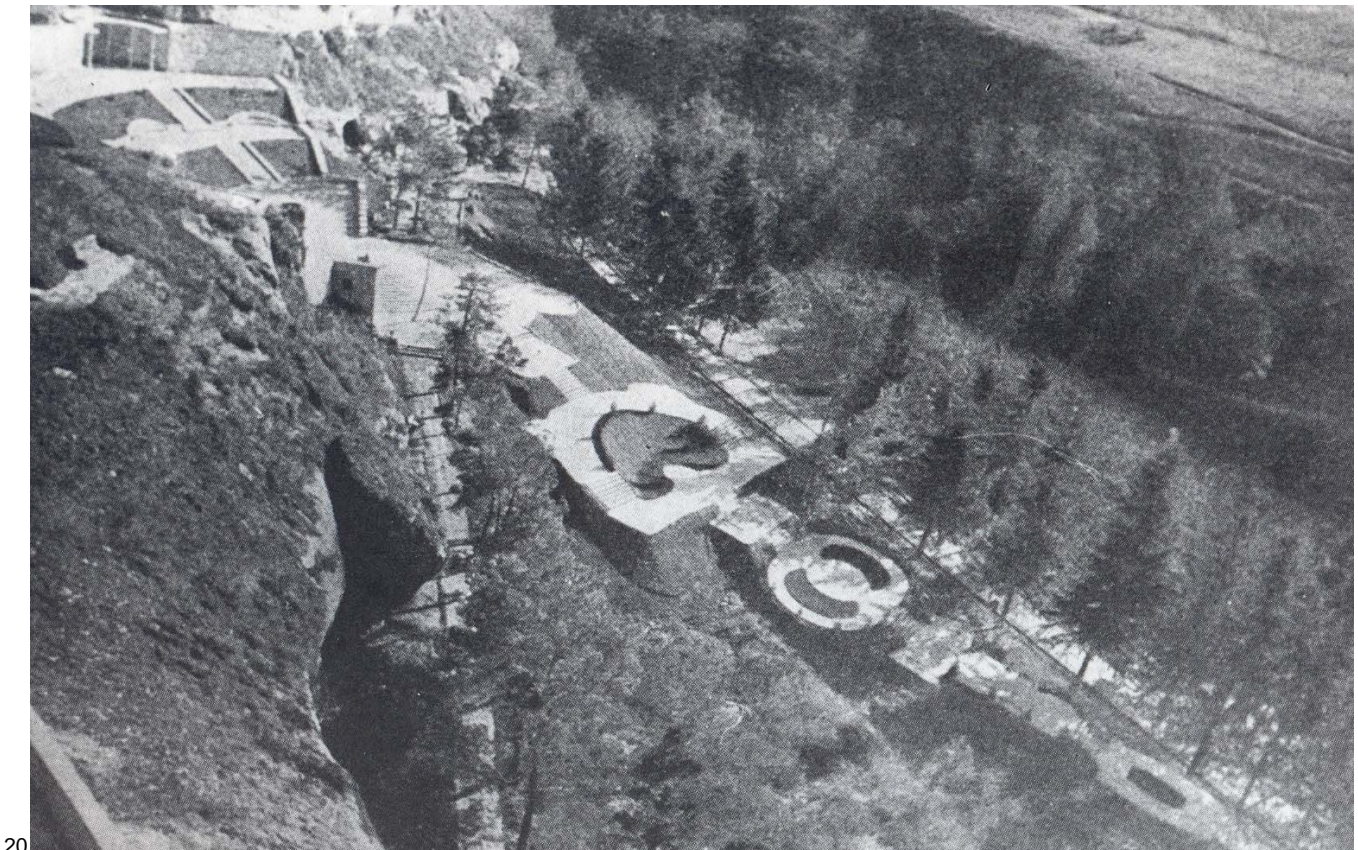
18-20. Scalinata nel Sanatorio "Ordzonikidze" a Kislovodsk, 1937-38.

L'intento di Leonidov era quello di portare la natura a stretto contatto con la vita quotidiana dell'uomo¹⁴.

Il progetto nel quale sviluppò maggiormente questa idea fu la rampa di scale lungo il fianco della collina del Sanatorio Narkomtiashprom a Kislovodsk, l'unico progetto realmente costruito sul quale egli lavorò per un lungo periodo. Quello che doveva essere una semplice scalinata di collegamento divenne un sistema multiplo di scale, cordunate e viali che partivano dall'anfiteatro aperto scendendo lungo il pendio fino al parco. Verso la fine del percorso le rampe monumentali in pietra, che definivano la zona a monte, si trasformano in semplici sentieri di terra battuta. L'architettura dell'anfiteatro, posta all'inizio del percorso, diventa il centro dell'intera composizione caratterizzata da forme geometriche ben definite per poi dissolversi impercettibilmente nella natura circostante.

Leonidov credeva nella possibilità di realizzare un'architettura permeata dagli elementi della natura come il sole, l'aria, l'acqua e la vegetazione inserendo nei suoi progetti torri di vetro bagnate dall'aria e lambite dalla luce del sole, Club operai ed edifici per i bambini con grandi spazi verdi, piscine e campi da gioco, muri di vegetazione e tetti giardino.

Negli ultimi anni della sua vita l'architetto si dedicherà invece a immaginare e disegnare la Città del Sole. In questo



20

progetto utopico la natura, oltre ad avere un ruolo fondamentale nell'assetto urbanistico, ne assume anche una "semplicità fisica" palesata in una sfera dorata sospesa che simboleggia il sole, simbolo della vita e dell'esistenza¹⁵.

Nel pensiero creativo di Leonidov un ruolo importante viene dato all'arte come matrice di valori morali, etici ed estetici. L'arte, quindi, non era per lui un bene di consumo, ma una fonte da cui attingere per il suo potere creativo. L'arte era un aspetto costante e naturale della vita umana. Nei suoi anni giovanili si oppose duramente all'arte intesa come professione a scopo di lucro e proprio per questo, dopo la sua iniziale scelta di iscriversi alla facoltà di pittura, decise di diventare un architetto per "fare dell'arte" solo un mezzo per ottenere la commissione ma non il fine ultimo.

Anche se il lavoro di Leonidov degli anni 20 e 30 può essere considerato innovativo, non si può ancora parlare di una rottura definitiva con la tradizione del passato; anche i suoi disegni più avanguardistici manifestano una continuità storica nei loro metodi e nelle loro tecniche compositive. Nel progetto per il Narkomtiazhprom, ad esempio, pur non essendoci un riferimento storico diretto il legame con la tradizione è consapevolmente presente nelle analogie compositive con gli edifici circostanti.

Nessuna opera dell'artista si sviluppa in completo isolamento essendo quasi sempre permeata dalle molteplici influenze della vita; influenze esterne che riguardano due degli aspetti fondamentali della creazione: quello del pensiero stilistico, stratificato dalla e nella storia, e quello, ancora più geniale e volitivo, dei "passeggeri entusiasmi" che ogni artista prova per eventi e cose.

Risulta abbastanza chiaro che l'innovativo ambiente artistico del Vchutemas-Vchutein, dove egli si formò ed insegnò, così come anche gli stretti contatti con il suo insegnante Alexander Vesnin, ebbero una influenza decisiva sui suoi primi progetti.

Anche la vena Suprematista e Costruttivista domina in quel periodo e la gamma di influenze esterne diventa sempre più ampia. Gli erano familiari le idee o i principi estetici di importanti architetti occidentali come Le Corbusier e Mies van der Rohe, i cui progetti erano stati pubblicati dalla stampa professionale sovietica. Non difficile infatti risulta notare echi stilistici di Le Corbusier nell'opera di Leonidov. Il progetto della competizione per la Casa del Governo ad Alma Alta è forse il suo disegno più smaccatamente lecorbusiano. Come già menzionato, Leonidov incontrò Le Corbusier a Mosca diverse volte¹⁶.

L'influenza delle opere di Mies si estesero forse per più lungo tempo ed entrando nella visione artistica di Leonidov più in profondità di quanto non fosse accaduto con il pensiero di altri suoi contemporanei. Utilizzando semplici forme geometriche e rispecchiando le nozioni di spazio universale espresse da Mies van der Rhoë, egli caratterizzò e stilizzò il suo pensiero progettuale fino alla morte.

Con l'occhio entusiasta dell'artista, Leonidov amava trarre spunto anche da altre forme artistiche. Da Gauguin, a Malevich, a Leger in pittura come anche dalla fotografia. Nei disegni prospettici dei suoi edifici egli usava punti di vista scorciati propri dell'obiettivo. Leonidov, inoltre, prese spunto da svariate tecniche fotografiche contenute nei due popolari libri di Erich Mendelson, *"America e Russia"* ed *"Europa e America"* sia per disegnare il progetto del Narkomtiazhprom, sia per i disegni del Complesso delle Nazioni Unite.

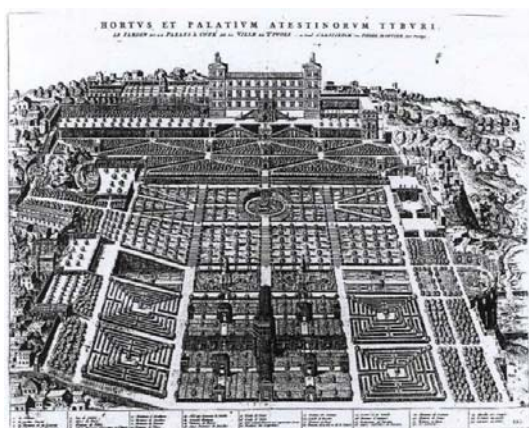
Nella seconda metà degli anni trenta si ispirò ai modelli classici e in particolar modo al mondo greco e italiano. I disegni per la costa sud della Crimea e la scalinata del Kislovodsk mostrano l'influenza di tali modelli classici. In questo periodo l'esperienza dei suoi diretti predecessori e



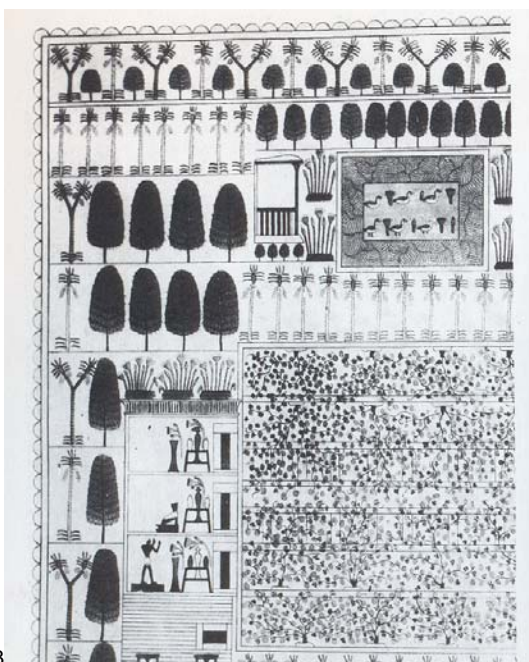
21

dei contemporanei passò in secondo piano nel suo lavoro rispetto all'esperienza storica dell'Egitto, dell'antica Grecia e di Roma; dei grandi maestri del rinascimento italiano e del barocco. Di questo vasto bagaglio di architettura mondiale Leonidov scelse quei temi che erano più vicini ai suoi gusti e li interpretò liberamente. I fogli dei disegni per la

21. Ivan Leonidov, Casa del Governo ad Alma Alta, 1928.



22 Villa d'Este, Tivoli, engraving (1573, after du Pérac) which includes features not actually completed



23

22. Villa D'Este a Tivoli

23. Pianta di un giardino egiziano.

Crimea e il Grater Artek sono permeati, infatti, da diverse interpretazioni di anfiteatri greci e di composizioni di terrazze lineari, di parchi barocchi e di ville romane che evocano i modelli più famosi come Villa d'Este a Tivoli o Villa Farnese a Caprarola.

Avanzando nel tempo, nei suoi lavori degli anni quaranta e cinquanta, appaiono spesso motivi medioevali russi, e si percepisce la sua passione per l'architettura dell'est, dall'India alla Cina fino al Giappone. Gli enormi edifici conici della Città del Sole, infatti, ricordano allo stesso tempo le alte chiese a pagoda russe come anche le pagode Buddiste.

Il modo di interpretazione di Leonidov in questi casi è basato sui profondi e diretti legami con il passato. Sono molto più ovvi nelle piramidi e negli anfiteatri mentre lo sono molto meno nelle colonne rastremate che egli amava così tanto. Un esempio di tale colonna è presente nella struttura compositiva della torre circolare del complesso del Narkomtazhprom, anche se si avvicina più precisamente ad un paraboloide iperbolico.

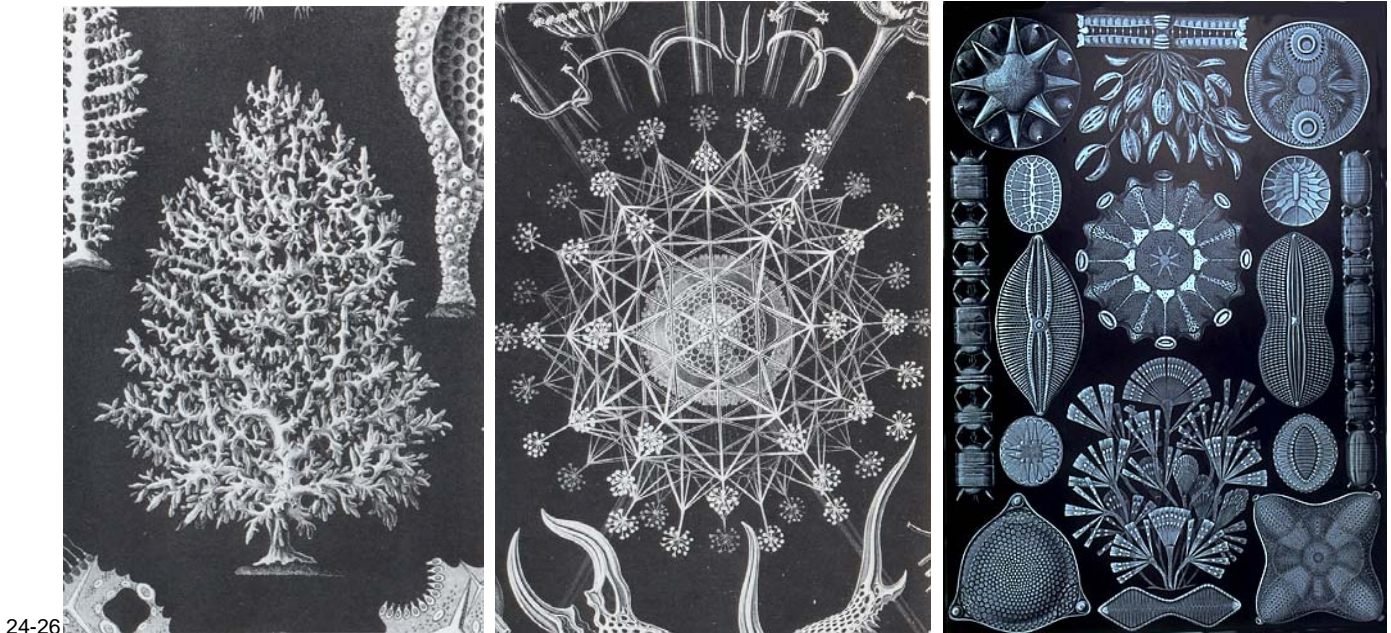
Tuttavia, nell'opera di Leonidov di questo periodo, è possibile notare anche citazioni dirette di elementi del passato: il portico "egizio" presente nel Palazzo della Cultura per la fattoria Collettiva, la significativa somiglianza con l'acropoli di Atene nel disegno della collina di Darsan a Yalta, le strombature delle finestre caratteristiche del medioevo Russo nel disegno per l'edificio nella strada Pushkin a Mosca e molti altri.

Come nel lavoro di ogni artista, gli eventi concreti della propria vita, i libri che si leggono e le persone che si incontrano, lasciano inevitabilmente tracce lungo la propria esperienza creativa; così si le origini contadine di Leonidov e il suo diretto contatto con la natura per tutto il periodo della sua infanzia, influenzarono indubbiamente la formazione della sua visione del mondo portandolo alla concezione di uno spazio dove la natura sarebbe stata sempre preponderante.

Nella sua gioventù, inoltre, Leonidov fu particolarmente affascinato dai libri sull'aeronautica. Negli anni trenta, e nel periodo in cui lavorava per il progetto della Costa della Crimea, i testimoni ci informano che egli non si separò mai da una copia del *Kunstformen der Natur* (Le forme artistiche della Natura) di Ernst Haeckel, pubblicato a Leipzig nel 1904.

Nel progetto per la Città del Sole, del quale si occupò per tanti anni, Leonidov si lasciò fortemente ispirare dal libro di Campanella *"La città del Sole"* dal quale prese il nome

anche il progetto. Egli probabilmente conobbe questo libro nella metà degli anni trenta e sicuramente attinse spesso materiale da questo testo, e, molte delle idee italiane di Campanella possono essere ritrovate, opportunamente reinterpretate, nei progetti leonidoviani degli ultimi anni trenta, come appunto lo stesso progetto della Città del Sole.



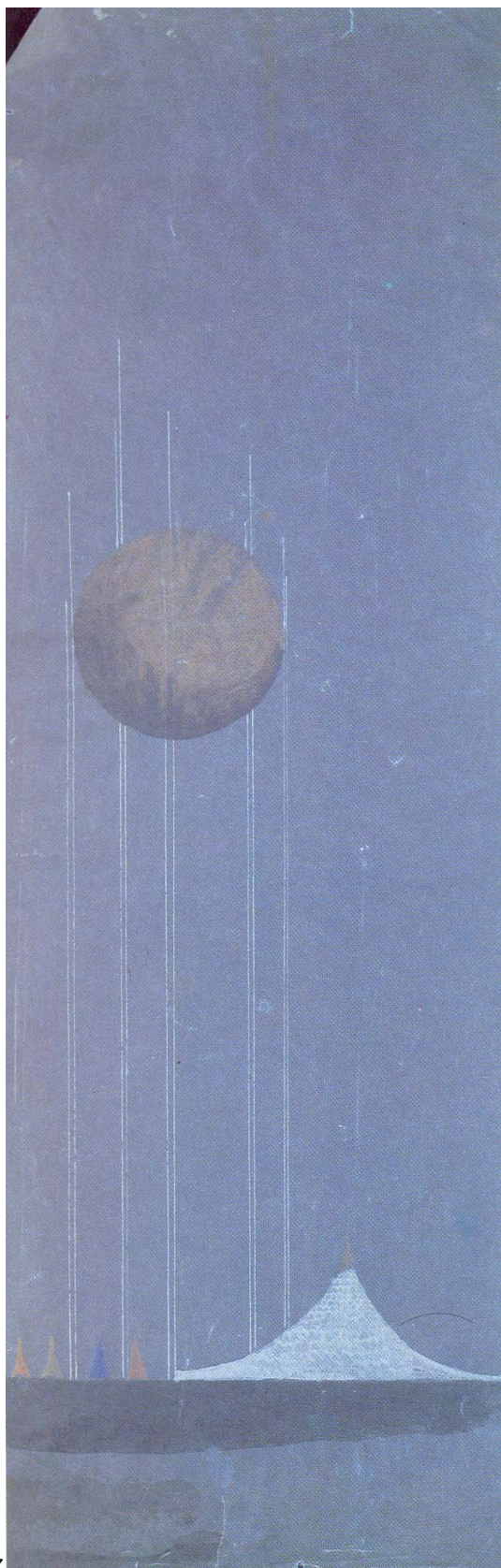
24-26

Troviamo ancora echi diretti delle idee di Campanella nei disegni del Greater Artek, dove i muri di contenimento delle terrazze della montagna non solo erano decorate con dipinti e bassorilievi, ma raccontavano anche la struttura del mondo, la sua storia e la geografia. In Campanella erano descritte proprio queste mura, strutturate in sette cerchi che formavano la città.

Il periodo comunque più felice e produttivo della vita di Leonidov fu probabilmente la sua giovinezza. Una serie brillante di progetti fece sì che il giovane architetto fosse riconosciuto come uno dei progettisti di maggior talento della sua generazione. Le sue opere godettero di inusuali livelli di popolarità sia in patria che all'estero, dove ci fu un particolare interesse per quell'opera sovietica che più chiaramente rifletteva le nuove idee sociali ed artistiche di quegli anni.

Leonidov riuscì a raggiungere quindi un grande successo. Nel 1934, quando ebbe luogo la competizione per l'edificio del Narkomtiazhprom, aveva solo 32 anni. Il così alto livello raggiunto nella sua realizzazione fu indubbiamente il risultato di un talento e di una diligenza a dir poco inusuale. Nell'Unione Sovietica e in Occidente, allo stesso modo, le sue opere divennero fondamentali per i maggiori studi sulla storia dell'architettura del XX secolo.

24-26. Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1904.



27

Leonidov dedicò la sua intera vita all'architettura - sia attraverso i suoi disegni concettuali degli anni venti sia i progetti reali degli anni trenta, fino ad arrivare alle utopiche idee degli anni cinquanta.

Egli iniziò il suo lavoro interpretando un sogno e ritornò ad esso verso la fine della sua vita. Nonostante la diversità stilistica estrema dei suoi progetti, è possibile discernere in esse una chiara linea interna che lega le sue opere iniziali a quelle conclusive. Alla fine della sua vita cercò poi di consolidare questa idea comune, abbracciando temi di differenti periodi della sua opera nel progetto per la Città del Sole.

Assemblati, essi testimoniano la sua passione bruciante per la geometria pura, l'amore per l'architettura, l'entusiasmo per le grafiche eleganti dell'est e il suo amore contadino per i colori diversi e brillanti della natura.

L'opera di Leonidov non solo riflette i tempi nei quali egli visse, ma mostrò quelle caratteristiche tipiche di una persona che era emersa tra la gente ordinaria.

Ivan Leonidov compì una grande impresa nella sua vita, e prendendo in prestito le parole di Walt Whitman, poeta e scrittore americano vissuto nell'800 potremmo dire che egli *"creò molto ma suggerì ancora di più agli altri [...]"*.

Questo dobbiamo imparare da Leonidov: pensare al domani e non solo all'oggi, se non vogliamo che la mancanza di fantasia e di autentico impegno ci porti al regresso.

3.3 Tecniche e metodi di rappresentazione

L'opera di Leonidov, ammirata nella sua interezza, mette subito in risalto la grande attenzione e passione che l'autore pose nella rappresentazione grafica dei suoi progetti di architettura.

Nonostante la maggior parte dei suoi disegni originali siano andati perduti è comunque evidente che le autentiche capacità innovatrici, il coraggio ed il vigore nella ricerca di nuovi metodi di rappresentazione rendono ancora oggi il lavoro di Leonidov di rilevante interesse scientifico¹⁷. Negli anni '20 e '30 quando i suoi progetti venivano spesso presentati ad esposizioni e concorsi nazionali ed internazionali, suscitavano grande interesse non solo per le idee innovative presentate, ma anche perché considerate come vere opere di arte figurativa¹⁸.

Alcuni però lo rimproverarono di attribuire alla rappresentazione grafica del progetto un significato autonomo accusandolo di formalismo, accusa questa che risulta davvero difficile da comprendere sia con la percezione di quegli

28. Alcuni disegni originali di Leonidov, conservati al MUAR di Mosca.



anni, sia, soprattutto, con la consapevolezza del presente. Il disegno architettonico e l'attenzione per la grafica furono invece, per Leonidov, la soluzione più efficace per rivelare i lati sostanziali della sua concezione architettonica.

Oltre a comunicare gli aspetti dimensionali, funzionali e formali, egli riuscì a trasmettere anche le sensazioni materiche più tattili attraverso i colori, lo spessore delle linee, gli schemi allusivi alla tridimensionalità, gli schizzi delle sue opere nel rispetto del contesto edelle percezioni emozionali.

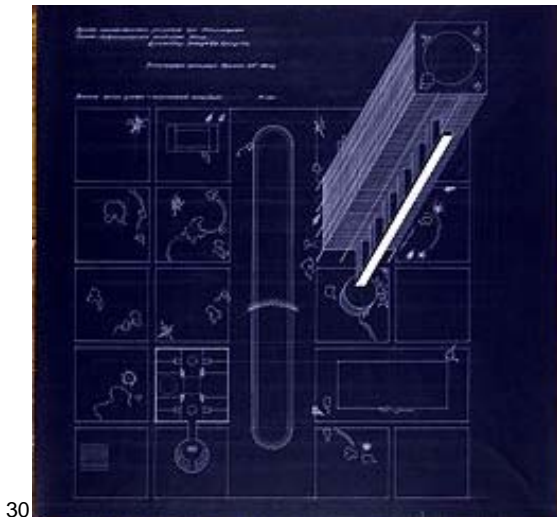
Le tecniche ed i metodi di rappresentazione che egli utilizzava per i suoi progetti risultano essere molto diverse fra loro, sperimentando molto, e cercando di creare una nuova tecnica pittorica e grafica per la presentazione dei progetti.

Fra le tecniche più rilevanti ricordiamo i disegni su carta bianca a tratto nero, quelli più innovativi su carta nera a tratto bianco, gouache sul legno non mesticato, tempera all'uovo su levkas con riporto di oro e argento, disegni su tavole composte da diverso legno (tecnica delle icone) e plastici eseguiti con materiali e tecniche sempre diversi.

Di particolare interesse sono i disegni su fondo nero. Fu uno dei primi ad introdurre tavole di forma quadrata insieme ad altre con proporzioni più insolite accentuatamente orizzontali o verticali sulle quali risultano maggiormente evidenziate le peculiarità del sistema costruttivo proposto. Ognuna delle sue tavole su fondo nero è un capolavoro grafico. Il disegno è riportato con decise linee bianche;

29. Alcuni disegni originali di Leonidov, conservati al MUAR di Mosca.





30

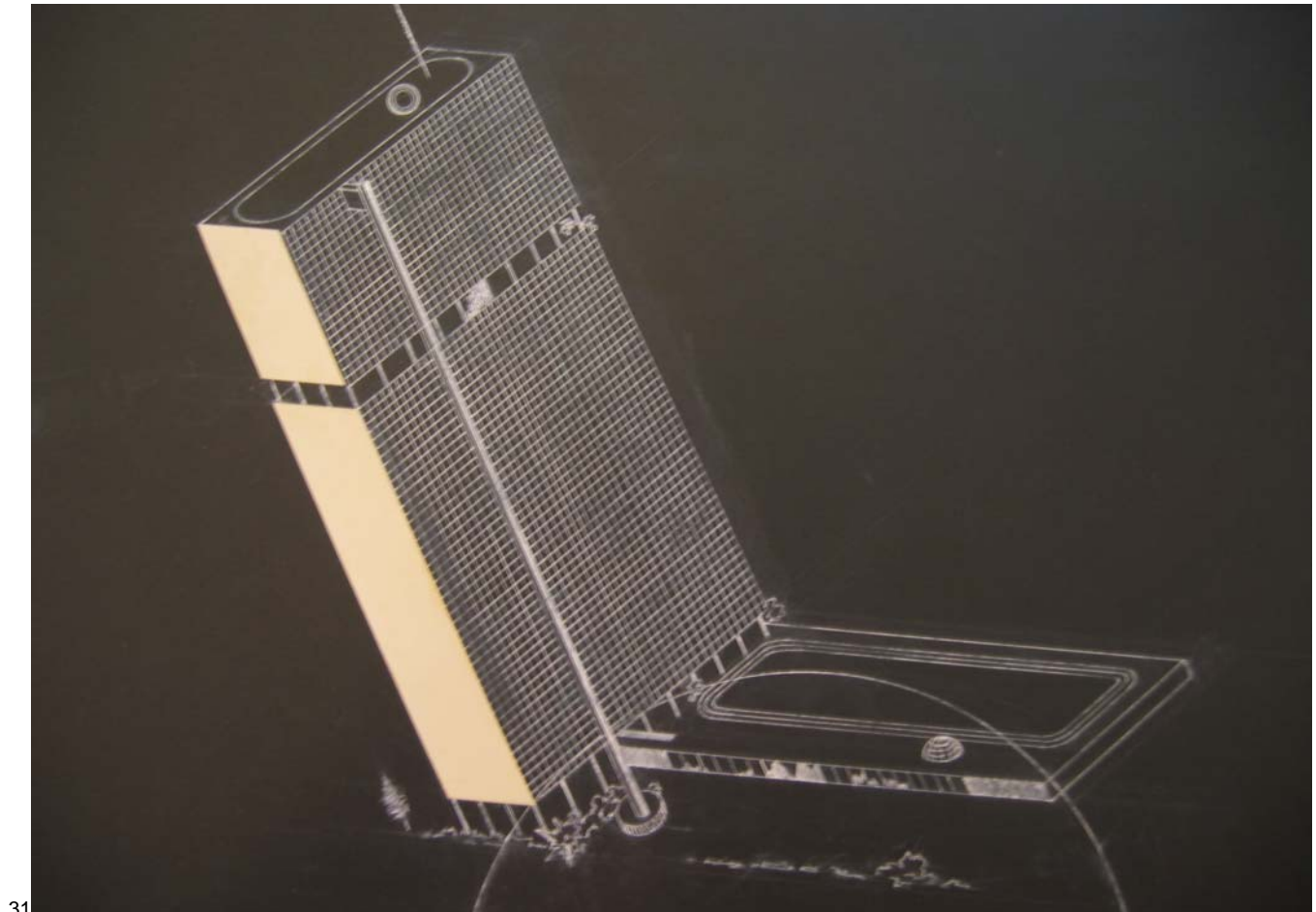
30. Complesso metallurgico di Magnitogorsk, 1930.
31. Progetto di concorso per la Casa dell'Industria a Mosca, 1929-30.

tutto è estremamente semplice ed inoltre la differenziazione dello spessore delle linee contribuisce a facilitare un'efficace ed immediata lettura. Non vi sono né accessori superflui né linee di contorno ai margini cosicché il disegno può mostrare la sostanza tridimensionale dell'architettura. Nella visione spaziale di Leonidov le parti non disegnate attorno ai suoi progetti avevano importanza non minore dei progetti stessi. Questo perché, secondo la sua visione, quegli spazi "vuoti" sarebbero dovuti essere parte integrante dell'opera.

Nei suoi disegni neri, infatti, notiamo che la costruzione viene spesso posta in posizione non centrale nel foglio, oppure il formato della tavola diventa la pianta dell'intero progetto¹⁹. Nel pubblicare i progetti di Leonidov, infatti, è importante conservarne le dimensioni senza perderne lo spazio "superfluo".

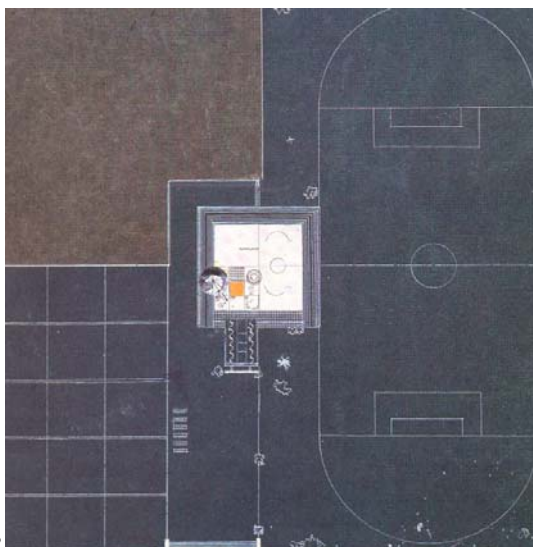
La particolarità del suo pensiero spaziale ha lasciato l'impronta sulla maggior parte dei suoi progetti caratterizzandoli rispetto a tutti i prodotti dell'architettura sovietica degli anni '20. Questa particolarità, che è uno degli aspetti più validi dell'opera creativa di Leonidov, causò spesso l'incomprensione dei suoi contemporanei²⁰.

Oggi i suoi progetti sono considerati innovatori e sono visti



31

32



come scoperte artistiche nel campo della comprensione dello spazio architettonico sia per l'impianto planimetrico, quindi i riferimenti con gli edifici circostanti, l'orografia del suolo e gli spazi verdi, che per la "semplicità" dei volumi puri che si articolano secondo le tre direzioni degli assi cartesiani nello spazio.

Nel tentativo di controllare lo spazio Leonidov raggiunge dimensioni veramente cosmiche. I numerosi dirigibili, gli aeroplani, le antenne presenti nei suoi progetti, non sono soltanto un'ambientazione di moda, ma punti di riferimento per misurare lo spazio che circonda l'insieme.

Oltre ai disegni realizzati in bianco e nero Leonidov utilizzò anche il colore, elemento materico che ha sempre amato. Sentiva la dimensione e la forma della macchia cromatica. I suoi colori preferiti erano il bianco, il nero, l'oro, il verde (ossido di cromo), il rosso inglese, il cinabro, il minio, l'oltremare e l'ocra. Il suo senso coloristico, del tutto moderno, era allora molto popolare e solenne come le icone di Rubljov²¹. Infatti, Leonidov era solito applicare le macchie cromatiche anche direttamente su tavole non preparate; in questo modo riusciva a esaltare sia il materiale "puro" della base che fungeva da "immagine raster", che le macchie cromatiche che esaltavano i volumi dei suoi progetti.

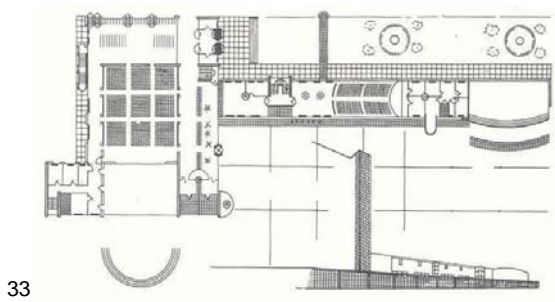
Un altro aspetto fondamentale del genio di Leonidov è la capacità di fondere l'architettura con la grafica differenziandosi nettamente da molti altri suoi colleghi che avevano, per così dire, un duplice aspetto; di architetto e di pittore. Per un approfondimento più realistico dei suoi progetti, infatti, Leonidov faceva quasi sempre dei modelli. Sovente il processo di progettazione, iniziava con la realizzazione di plastici di studio.

Anche il modello, nelle mani di Leonidov, si trasformava in un originale progetto artistico. La sua costante aspirazione di portare i progetti fino alla realizzazione del plastico dipendeva dal fatto che egli voleva una rappresentazione realistica e contestualizzata dell'insieme. Perfino gli schizzi preliminari rispecchiano questo suo interesse per la percezione spaziale; infatti, egli quadrettava un foglio di carta e disegnava nei riquadri di questa originale griglia gli edifici in diversi scorci, come se girasse loro intorno e li esaminasse da tutti i punti di vista²².

Le caratteristiche principali dell'evoluzione delle tecniche e dei metodi di rappresentazione di Leonidov possono essere lette attraverso le sue più importanti opere dai primi anni '20 agli anni '50.

I primissimi disegni di Leonidov non vanno al di là degli

32. Progetto di concorso per il Palazzo della Cultura Mosca 1930.



33

stereotipi della grafica costruttivista. Infatti, nei disegni del progetto del Club operaio del 1926 il linguaggio dei suoi disegni è altamente convenzionale: disegni a tratto nero su carta bianca. Il progetto è rappresentato mediante piante, prospetti, sezioni e schizzi prospettici.

Nei disegni per la Casa Editrice del giornale Itzvestiia (1926), si notano invece già alcune diverse tecniche di rappresentazione. La pianta è disegnata a tratto bianco su fondo nero, mentre i prospetti e la prospettiva sono realizzate a linee nere su fondo bianco con l'aggiunta di china nera diluita per campire le superfici vetrate.

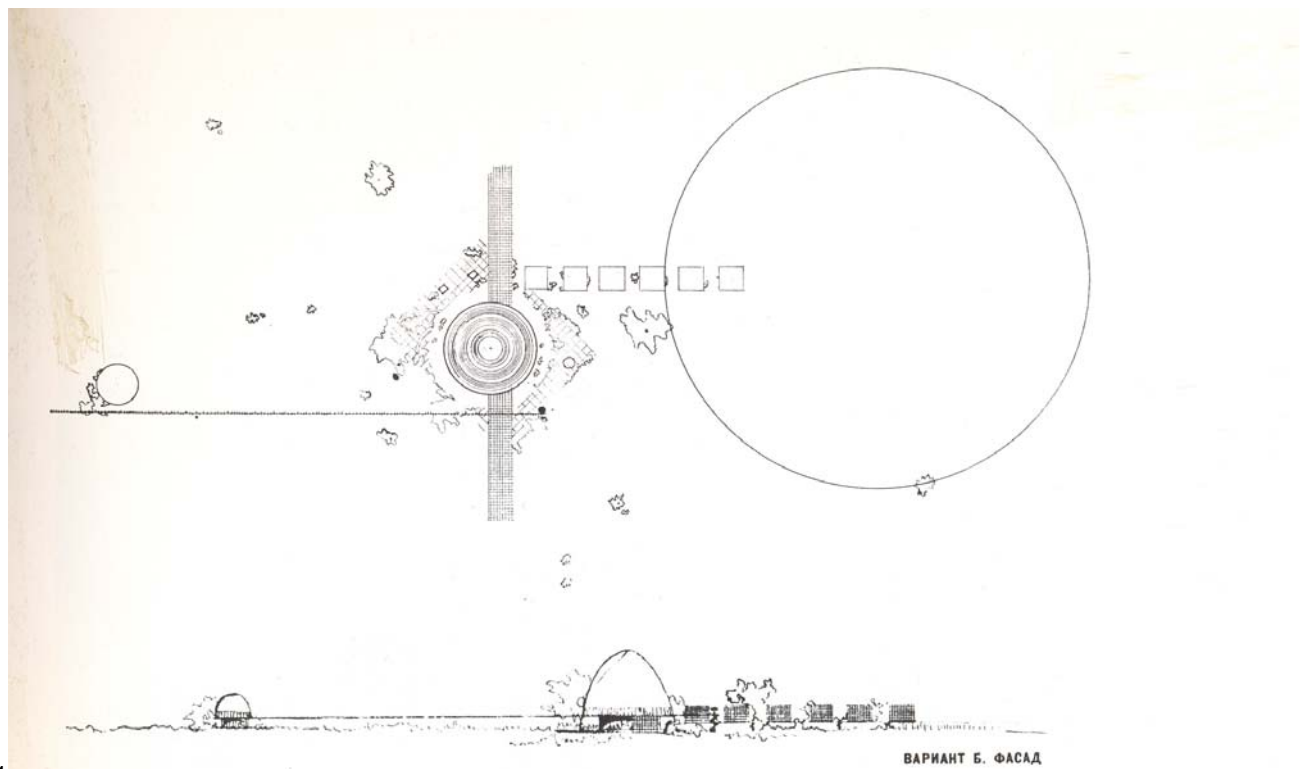
Lo stesso metodo di combinare un leggero tratto di inchiostro nero con campiture di china diluita fu anche usato nella presentazione del progetto del suo diploma integrò con un grande plastico, costruito da lui stesso.

Il modello, a noi noto attraverso le fotografie esposte in numerose riviste di architettura, consta di materiali semplici di uso comune: legno, carta, filo metallico e una comune lampadina elettrica di misura grande che venne utilizzata per la sfera di vetro dell'auditorium.

Il progetto dell'Istituto Lenin è rappresentato mediante disegni mongiani e prospettive. Queste ultime utilizzano punti di vista molto accidentali, inusuali per quel periodo, che servivano a dare un maggiore dinamismo all'intero complesso.

33. Progetto per un Circolo operaio, Mosca, 1926.

34. Progetto del Club di tipo sociale nuovo -variante A-, Mosca 1928.



34

In seguito, nei suoi progetti, Leonidov arricchì le sue tecniche rappresentative con l'introduzione del colore applicato.

È perciò molto difficile dire esattamente quando l'uso del colore apparve per la prima volta nelle rappresentazioni dei suoi progetti. Possiamo notare questi cambiamenti attraverso i disegni del Centro di produzione di film, l'Edificio Tsentrsoiuz e nel progetto del Club di tipo sociale nuovo del 1928.

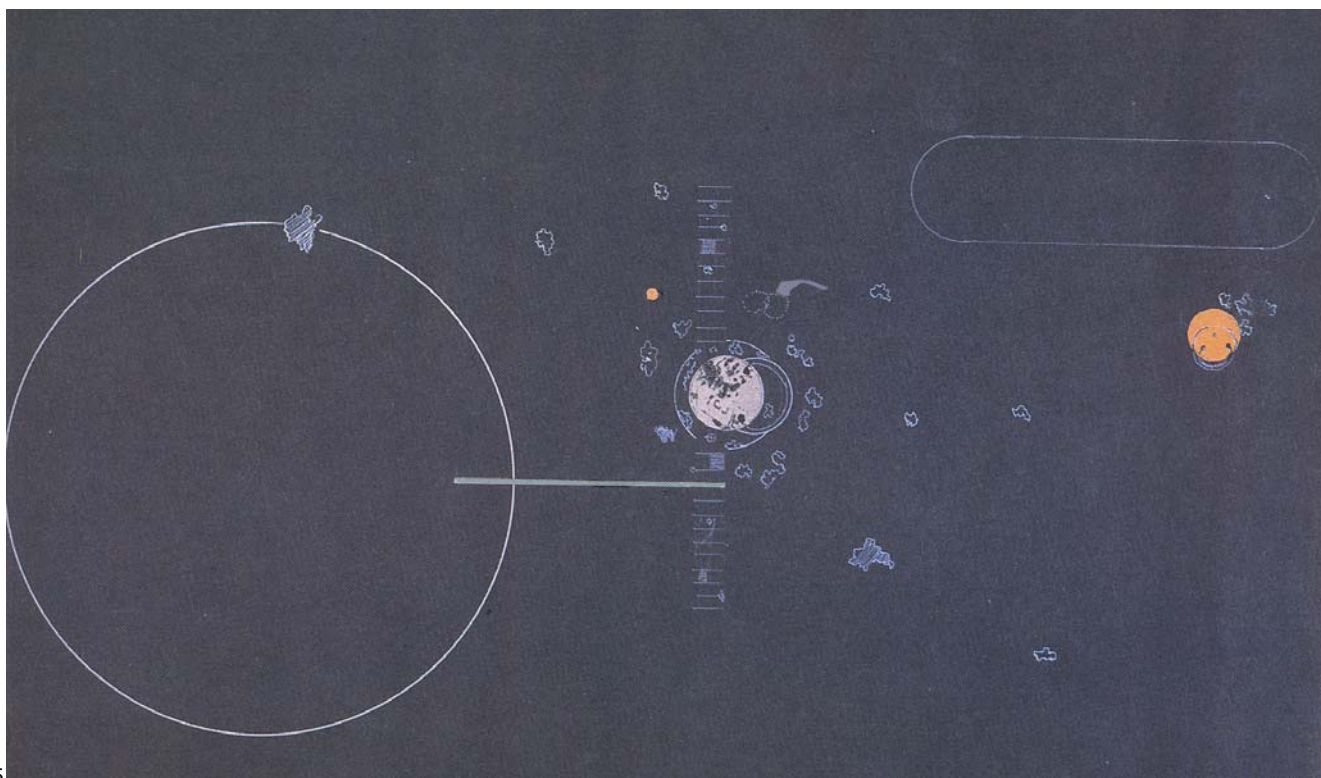
Il progetto del Club, suddiviso in due fasi, è indubbiamente uno dei capolavori grafici di Leonidov. Nella prima fase il progetto è rappresentato con inchiostro nero; soltanto alcune linee sono eseguite con le squadrette ma la maggior parte di esse è eseguita a mano libera. Nella seconda fase invece il tratto è bianco su fondo nero, con l'introduzione di macchie di colore.

Tre piccole gocce circolari evidenziate dal colore arancione catturano da subito l'attenzione dell'osservatore.

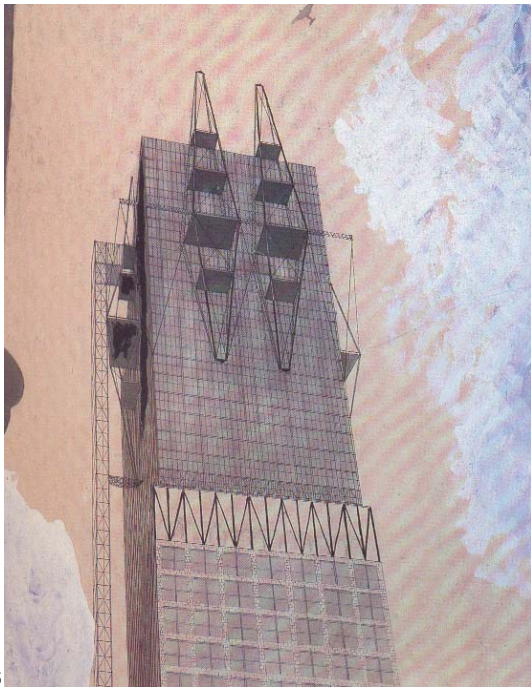
La stessa tecnica di rappresentazione è utilizzata nel progetto del monumento a Cristoforo Colombo.

Purtroppo solamente pochissimi disegni originali di Leonidov di quegli anni ci sono pervenuti indenni mentre invece la maggior parte dei disegni che conosciamo sono solo copie degli originali preparati soprattutto per riviste specialistiche.

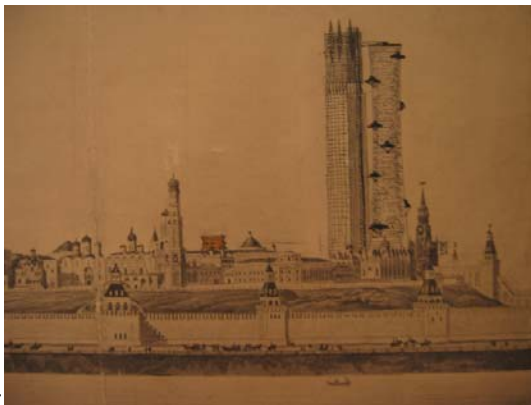
35. Progetto del Club di tipo sociale nuovo -variante B-, Mosca 1928.



36



37



38



Qualunque sia la provenienza di questi disegni, comunque, essi ci mostrano il virtuosismo con il quale egli usava un vocabolario rappresentativo altamente poco convenzionale per comunicare le proprie idee.

L'utilizzo del colore si fa evidente nel progetto per l'edificio del Narkomtiazhprom a Mosca.

In questo progetto Leonidov, oltre ad inserire elementi che erano nuovi nel suo "vocabolario delle forme architettoniche", utilizzò al massimo le nuove tecniche costruttive proposte dall'ingegneria degli anni '30, mediante "marchingegni meccanici" di ascensori, passerelle e superfici vetrate. Proprio per esaltare gli aspetti tecnologici di questa struttura, la linea rimase l'elemento fondamentale nella rappresentazione di questo progetto; utilizzando indifferentemente sia la matita che l'inchiostro e raggiungendo la sua più alta espressione nelle bozze e nei disegni elaborati nella prima stesura. La maggior parte delle piante, dei prospetti e delle viste prospettiche furono eseguite anche con una tecnica lineare abbellita con leggere ombreggiature e colori. Nella prima stesura del progetto il colore era usato come funzione simbolica e convenzionale. Altrove, come nel paramento murario del volume parabolico della hall, il suo intento fu quello naturalisticamente più decorativo. La peculiare natura di questo lavoro, calato nelle prospettive realistiche dell'ambiente circostante sarebbe stato il nuovo punto di vista dal quale osservare l'impatto ambientale della nuova costruzione. Le prospettive di questo progetto fatte ad altezza d'uomo erano profondamente chiare trovandosi all'esatta altezza dello sguardo dell'osservatore.

I disegni originali per il Palazzo della Cultura della Fattoria Collettiva e per il Cottage a Kliuchiki, che erano stati ideati successivamente al Narkomtiazhprom, possono essere visti come la continuazione e lo sviluppo di questa sua ricerca nel linguaggio della rappresentazione.

Anche qui si può notare la transizione da una rappresentazione schematica dell'oggetto, che si trasforma in un vero e proprio lavoro di grafica, ad un'altra più colorata e naturalizzata che interessava il volume e lo spazio circostante.

Il prospetto del cottage era una canonica e realistica rappresentazione architettonica, che sintetizza linea, tono e colore.

I progetti per lo sviluppo della costa sud della Crimea e della Grande regione dell'Artek furono fatti da Leonidov mentre stava elaborando il progetto del Narkomtiazhprom. Risultano molto più numerosi, sia per le loro qualità coloristiche e pittoriche, sia per la loro intelligibilità diretta. Il più

interessante è senza dubbio il panorama dell'intera costa meridionale della Crimea, che fu presentata con una serie di tavole collocate una vicino all'altra che mostravano un'intera panoramica della costa. Solo due sezioni del panorama ci restano oggi, notevoli non solo per la dimensione pittorica e coloristica della rappresentazione, ma anche per la scelta della tecnica utilizzata. Per la prima volta Leonidov fece, in questo progetto, uso di legno compensato come base sulla quale dipingere.

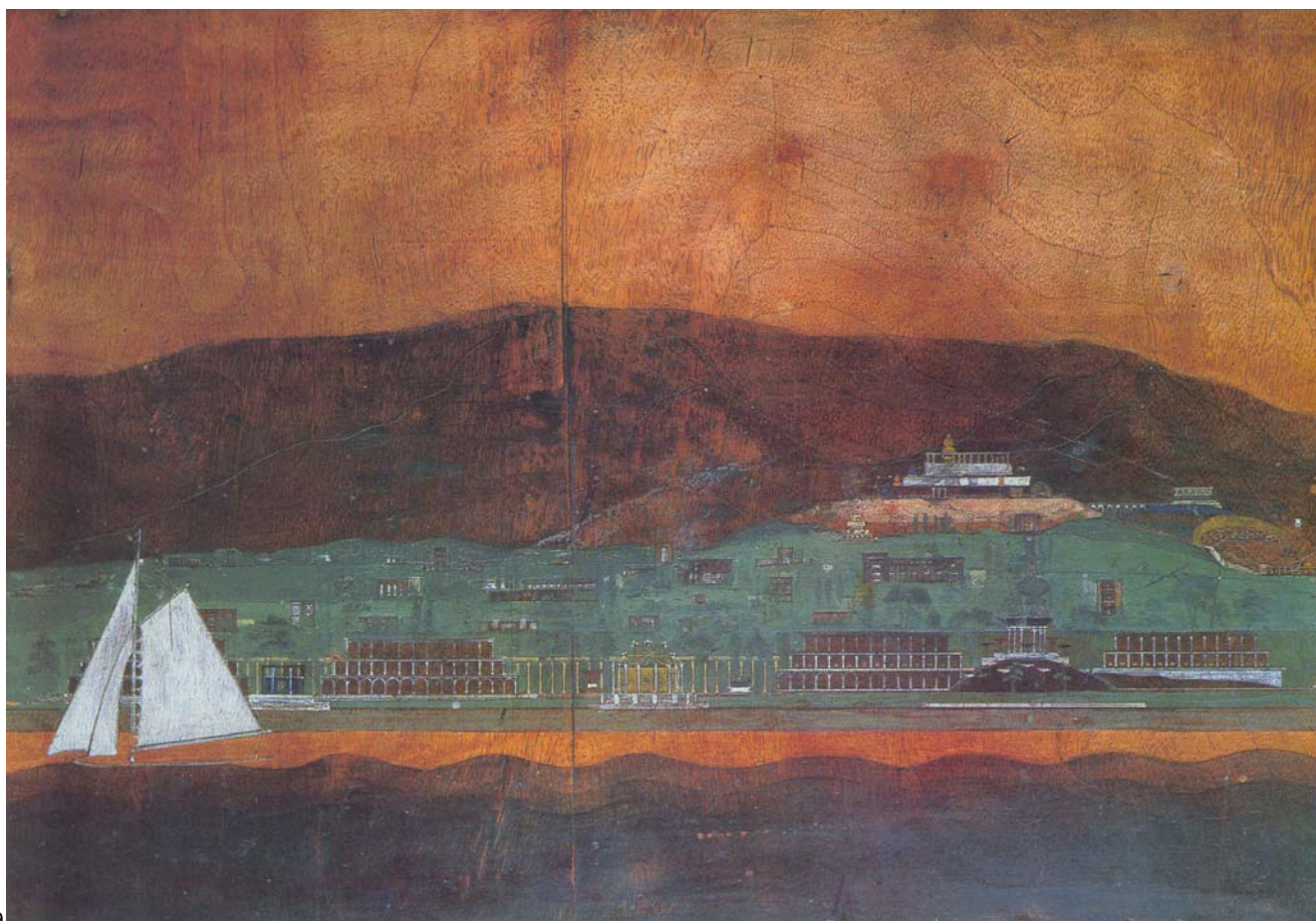
La venatura naturale del legno trasmette al materiale applicato un'unità particolarmente realistica che mostra il lungo prospetto verso il mare della costa della Crimea. Pezzi di mare e di spiaggia, dove la tessitura del legno è lasciata nella sua forma naturale, si estendono per l'intero disegno. Ma, dove egli aggiunge strati profondi di pittura per dipingere le montagne, la vegetazione e l'architettura, i toni caldi del legno brillano attraverso i colori stessi. Proprio come in precedenza, sui disegni Costruttivisti, i dettagli colorati creano un barluginio addizionale alla superficie di questo paesaggio architettonico creato con la tempera.

Leonidov trasformò il progetto della costa, il piano della

36-37. Commissariato dell'Industria pesante-
Narkomtiazhprom, Mosca, 1934.

38. Cottage di Kliuchiki, Nizhnii Tagil, 1935. .

39. Progetto di ampliamento della Costa sud della
Crimea, 1935-37.



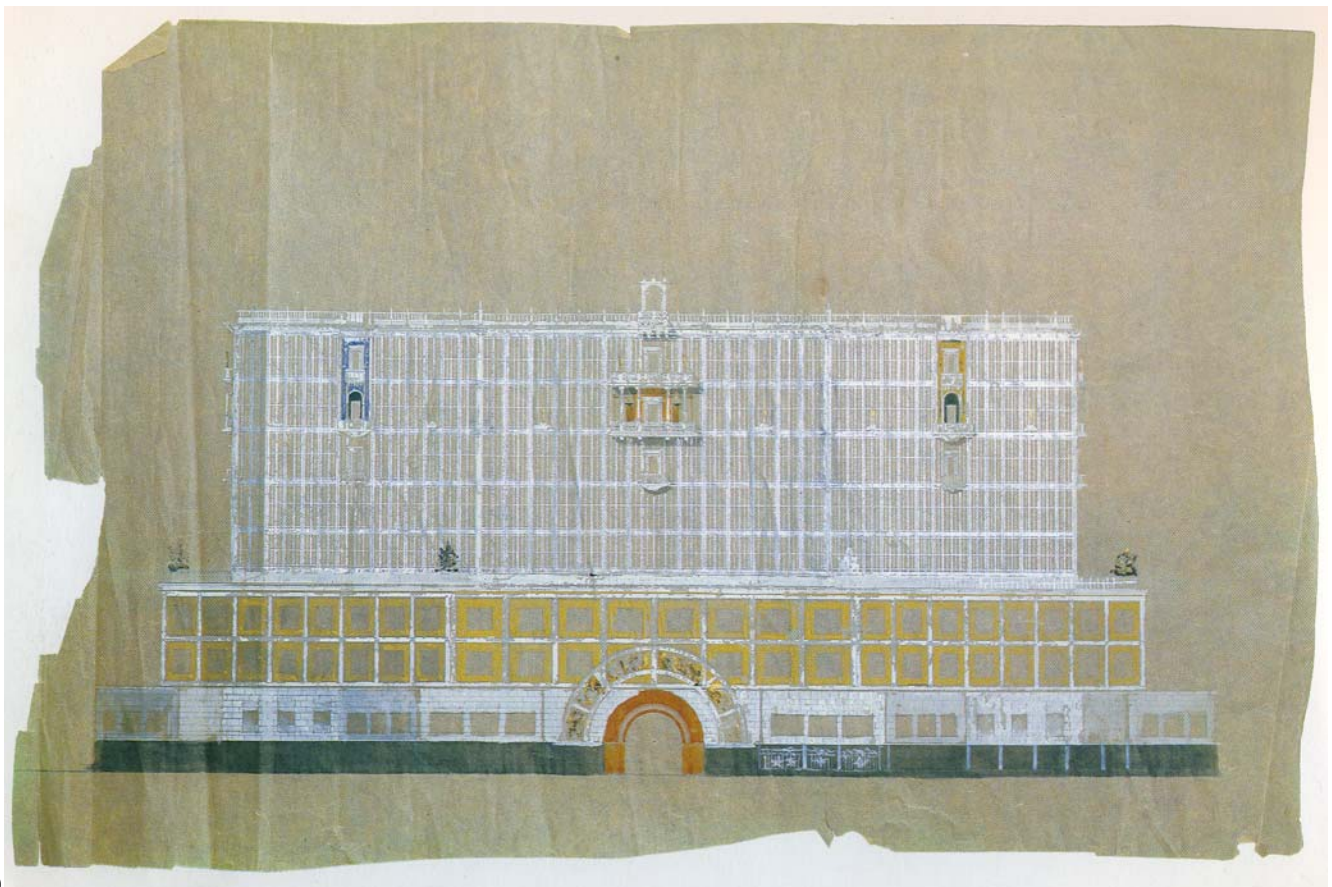
collina di Darsan che si eleva sugli Yalta, in una composizione pittorica di indubbia bellezza. La venatura del legno compensato mette in risalto la terra sulla quale le costruzioni principali, le due colline con i loro edifici comuni, sono fatte risaltare con fasce brillanti di rosso e blu.

Sottili linee bianche definiscono i contorni di questi edifici che sembrano essere disegnati nello spazio profondo e misterioso della rappresentazione.

Egli iniziò audacemente ad aggiungere ai suoi colori di base la pittura argentata e dorata usandoli fianco a fianco con tinte contrastanti e sfumature di tono molto raffinate, combinando a volte superfici lisce con altre a rilievo.

Nonostante ciò, ogni qual volta Leonidov si trovava ad utilizzare tal'una o tal'altra superficie, il materiale sul quale la rappresentazione veniva fatta non era mai usata semplicemente come sfondo per la rappresentazione, ma certamente come un ambiente spaziale vero e proprio che aiutasse a descrivere l'oggetto principale della composizione. Leonidov cercò quindi di enfatizzare il più possibile la tessitura e le caratteristiche del colore della superficie di fondo. A questo proposito è interessante comparare due varianti della facciata per il progetto della sede del giornale-

40. Casa Editrice del giornale Izvestija, Mosca, 1939-40, Disegno su carta lucida.



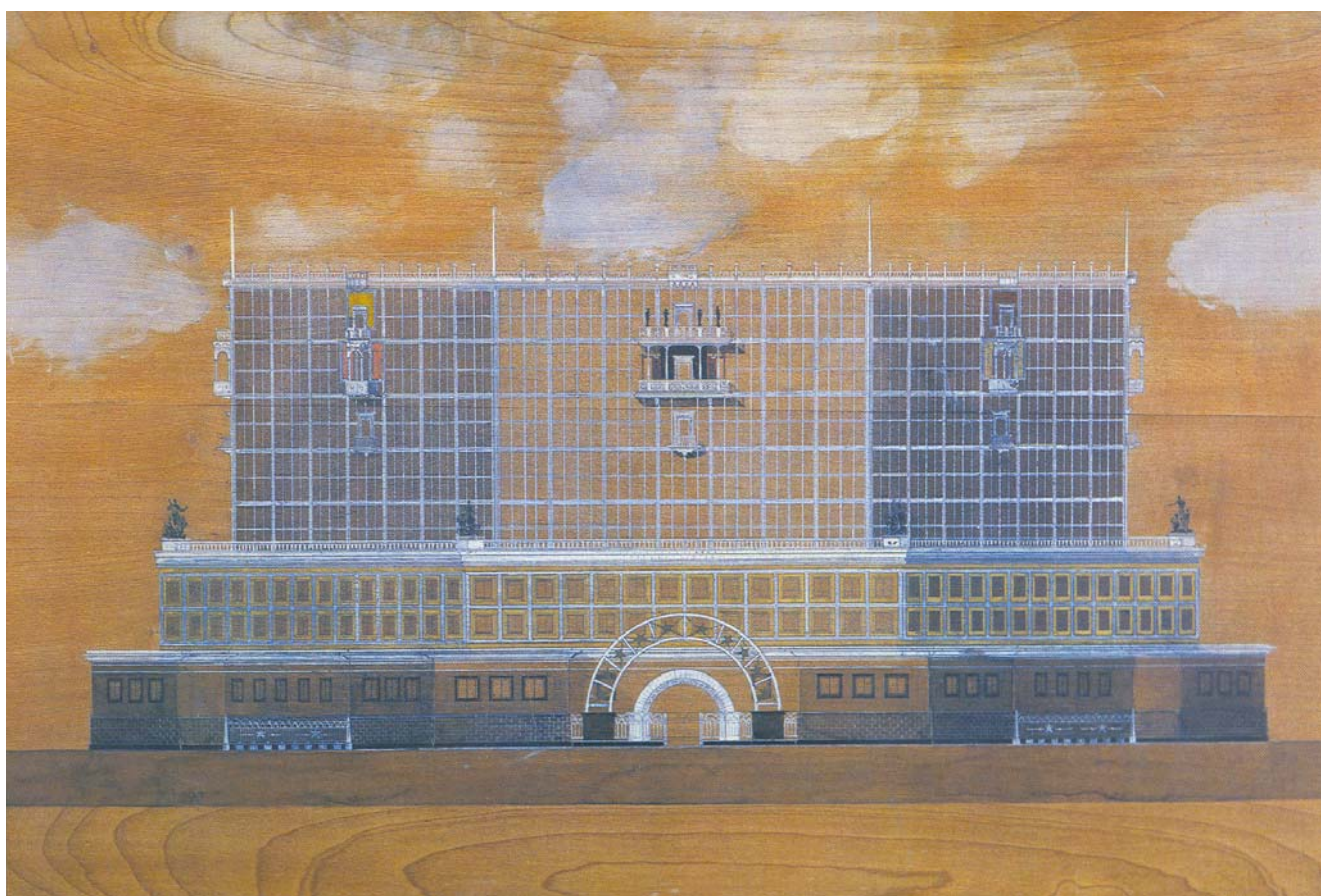
le Izvestiia: una caratterizzata dal legno impiallacciato e l'altra da una leggera carta lucida. Nella prima la tessitura naturale del legno e il colore dorato sono abbelliti soltanto da soffici nuvole leggere che corrono attraverso il cielo, nella sconda, invece, la liscia superficie grigia della carta lucida diviene l'incarnazione del nobile spazio vuoto dello schizzo.

Sull'unica superficie di fondo per entrambe le tavole, egli ha delineato le strutture usate nei prospetti attraverso sottili linee, tracciate con il bianco calce e l'argento.

La particolare inclinazione verso la pittura che Leonidov mostrò nell'ultimo periodo della sua vita trova spiegazione nel fatto che egli stette a contatto diretto con gli artisti dello Studio per la pittura Monumentale dell'Accademia sovietica di Architettura dove insegnò per breve tempo.

Sebbene il periodo post-bellico dell'opera di Leonidov sia molto più vicino a noi rispetto a quello degli anni trenta, il suo genio artistico e visionario ci accomuna maggiormente al suo lavoro di quegli'anni più lontani grazie alla purezza e alla semplicità che lo caratterizzarono. Egli continuò ad usare il vocabolario delle forme degli anni venti e trenta, ma i suoi metodi e le tecniche furono caricate di nuove intenzioni e significati.

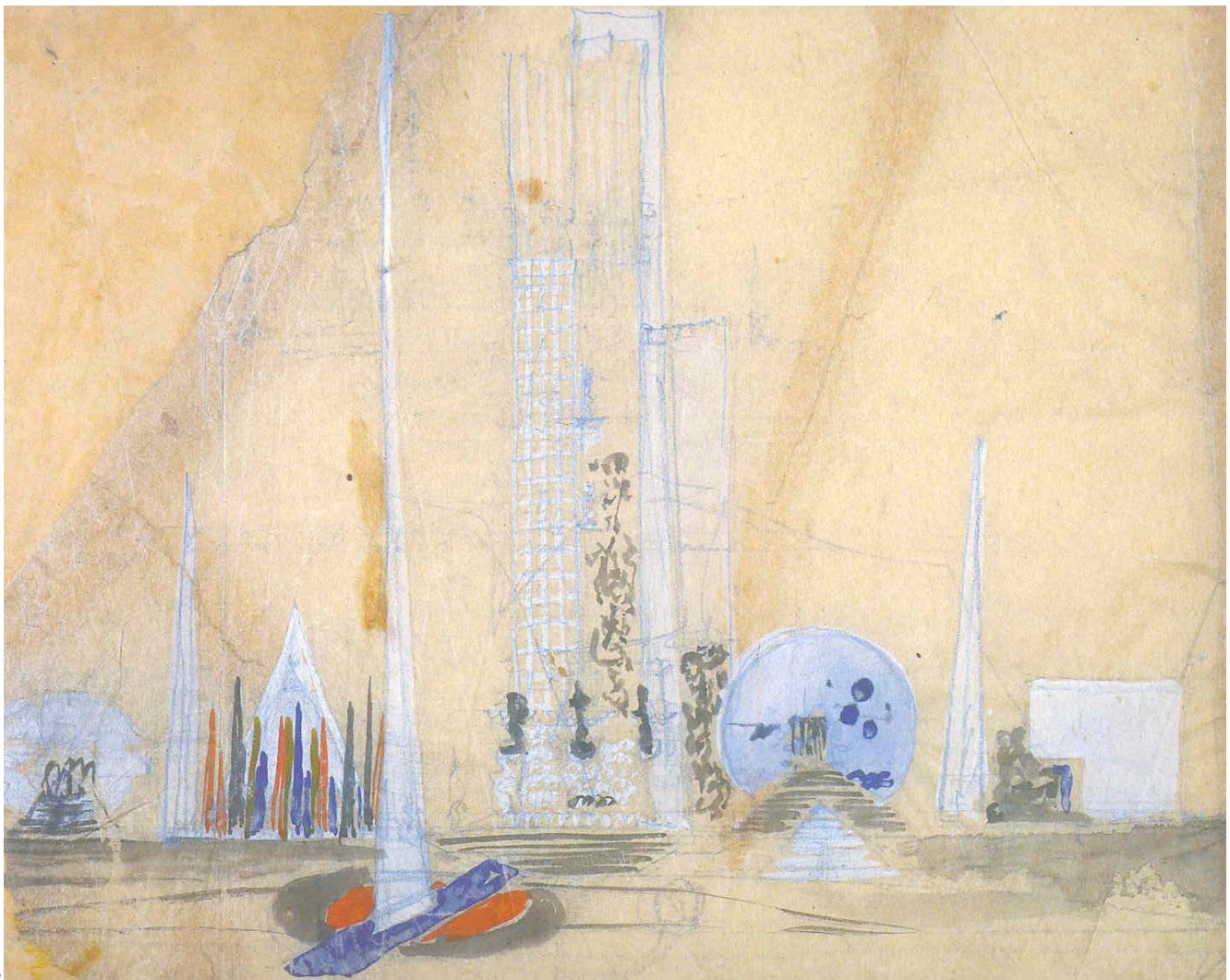
41. Casa Editrice del giornale Izvestija, Mosca, 1939-40, pittura su legno.



Indubbiamente, anche la rappresentazione dei progetti redatti da Leonidov degli anni '40 e '50, fu influenzata dal linguaggio dell'architettura Sovietica di quegli anni (sotto il governo di Stalin), orientata verso un ritorno al classicismo. L'opera di Leonidov degli anni post-bellici non si distingue per nessuna innovazione di significato dall'Istituto Lenin o dal Narkomtiazhprom, ma tra i disegni del Circo di Mosca, il memoriale del primo Sputnik e la Città del Sole vi sono capolavori di composizione e grafica che costituiscono ugualmente notevoli contributi allo studio della sua opera. Le sue visioni di una città futura furono forse i lavori che lo portarono più vicino al tipo di architettura che egli aveva sognato durante la sua giovinezza.

Per quanto utopici i progetti della Città del Sole possano sembrare, gli edifici dei quali è costituita nacquero dall'immaginazione di un architetto che stava considerando la possibilità di unire in un unico luogo tutto ciò che egli aveva creato finora. I suoi schizzi non solo reiterarono il suo personale vocabolario di forme, ma esposero, altresì, idee dai nuovi significati e intenti.

42. La Città del Sole, 1943-59.



Le rappresentazioni di questo progetto possono essere a stento definite disegni.

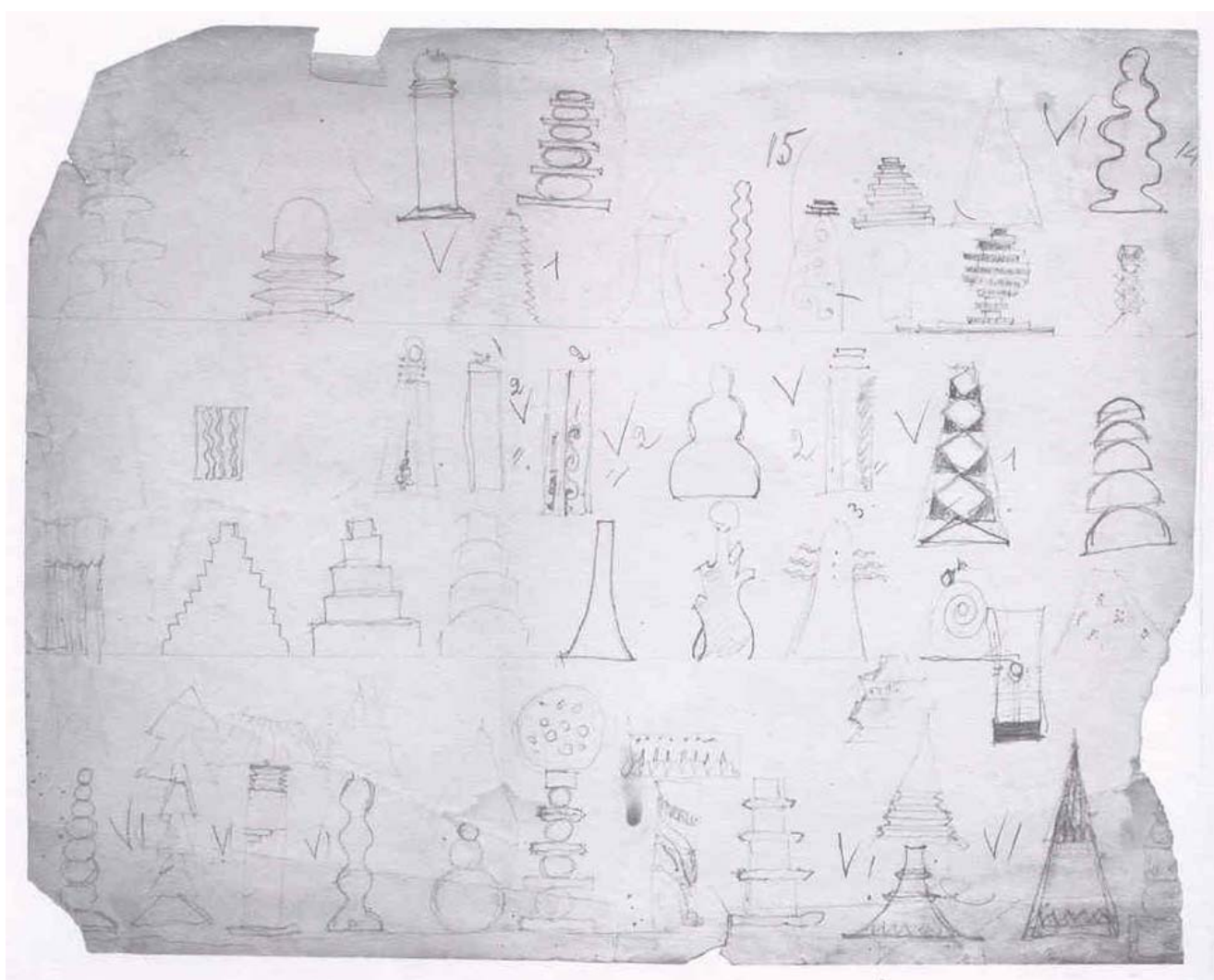
Sono dipinti utopici, rappresentazioni romantiche e poetiche della Città, caratterizzate dai diversi gruppi di edifici dalle forme paraboliche, dalle strade sinuose e sconfinite e dai dettagli minuziosi e raffinati.

Anche la tecnica della sua rappresentazione varia gradualmente volgendo alla pittura, passando da disegni a matita e china su carta a pannelli di legno e pittura eseguiti con la tecnica delle icone. Leonidov usò e combinò in modo libero un'ampia gamma di materiali e di tecniche differenti in modo da creare l'immagine della città come qualcosa in continua trasformazione.

Le opere di Leonidov degli anni '40 e '50 possono essere considerate come vere e proprie opere d'arte, sebbene esse includano un considerevole numero di progetti specificamente architettonici.

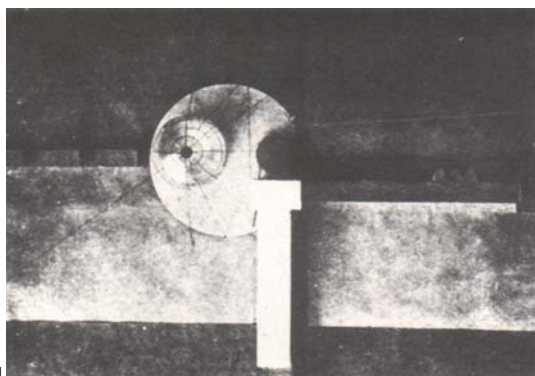
In questi anni Leonidov si avvicinò spesso alla tecnica della pittura delle icone, sfruttando pienamente il suo potenziale per la ricchezza del colore e della forma.

43. I. Leonidov, "Dizionario delle Forme", schizzi 1935-37.



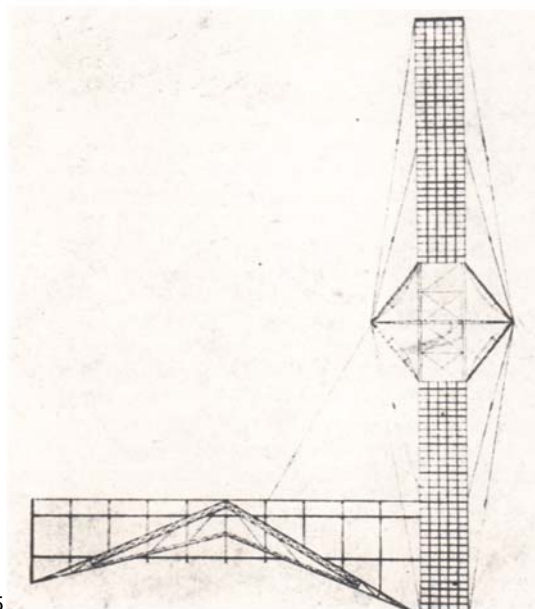
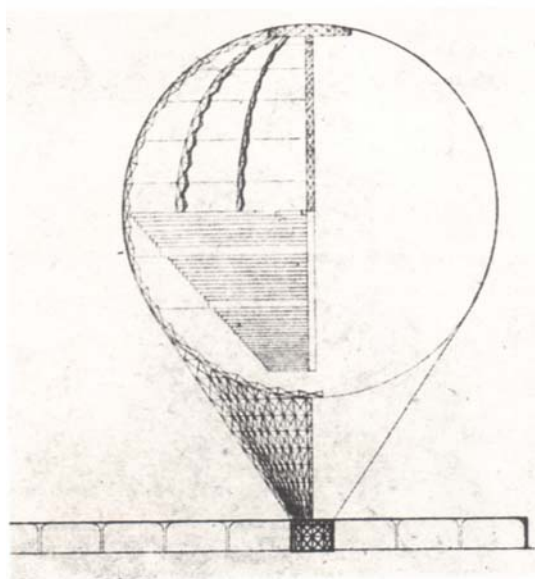
C'è infine un ulteriore tassello tutt'altro che trascurabile dell'opera di Leonidov; esso è costituito da schizzi, appunti personali, fatti di matita o di inchiostro che accompagnarono l'architetto lungo tutto il suo percorso artistico e personale; una testimonianza di quanto inseparabile potesse essere da lui l'impulso grafico e descrittivo del suo carattere tanto ribelle.

E quanto più si allontana da noi l'epoca in cui fiorì il talento di Leonidov, tanto più imponente ci appare ciò che egli mirabilmente creò.



44

3.4 Le ricerche della “nuova forma”



45

Una delle caratteristiche più rilevanti dell'arte di Leonidov sta nella sua capacità di trovare brillanti ed innovative soluzioni formali, creando un linguaggio nuovo e chiaro attraverso la costruzione di una forma architettonica compiuta. Leonidov seppe mettere in luce tutte le possibilità estetiche ed artistiche dei volumi tersi e geometricamente definiti, proponendo ed elaborando una serie di metodi compositivi per il collegamento di tali volumi attraverso il confronto, il contatto e la sovrapposizione.

La purezza degli “elementi architettonici” e la dinamicità delle forme nello spazio sarebbero state però nulle se tutto ciò non fosse stato supportato da uno dei suoi fondamentali ideali: il ripensamento sociale dell'architettura.

L'idea, quindi, di un'architettura rivolta al popolo diventa l'elemento cardine da cui sarebbe scaturito ogni singolo lavoro. Allo stesso modo però Leonidov affermava che, essendo la forma la sostanza del contenuto, sarebbe anch'essa dovuta essere perfetta. Tale forma, a suo avviso, è la forma geometrica regolare.

L'utilizzo di volumi semplici nell'architettura moderna ebbe ampia diffusione solo dopo la seconda guerra mondiale attribuendo a Mies van der Rohe la paternità della purezza e semplicità nelle forme. E' poco probabile che questo sia vero, in quanto ancora negli anni 20 Leonidov elaborò concretamente tutti questi metodi fondamentali.

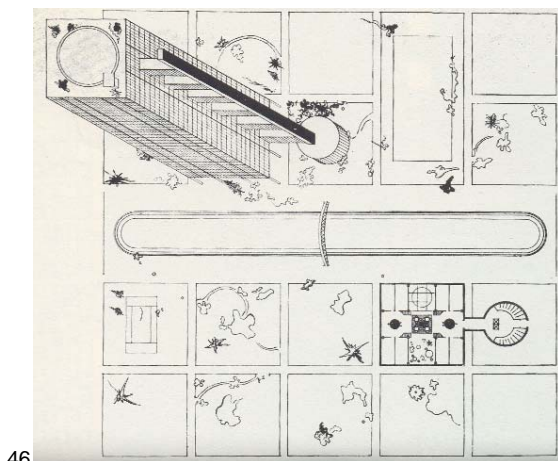
Già nel progetto dell'Istituto Lenin, del 1927, apparivano questi principi di creazione formale di cui si avvaleva Leonidov nella sua arte. Audacemente egli progettò un alto edificio in vetro a forma di parallelepipedo e un auditorio di forma sferica.

Successivamente sviluppò questi principi anche in altri suoi progetti, essendo uno dei primi a proporre una casa d'abitazione a torre di vetro (Magnitogorsk). Mies van der Rohe costruì invece tali case a Chicago solo nel 1951.

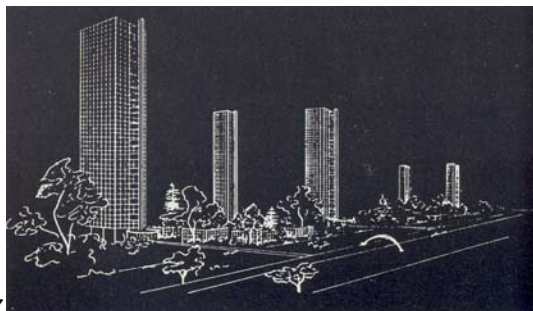
Leonidov fu il primo ad utilizzare la forma di prisma svettante, realizzata in vetro, nel progetto dell'edificio per uffici: la Casa dell'Industria. La famosa Lever-house dell'ar-

44. Plastico dell'Istituto Lenin, 1927.

45. Sezione dell'auditorium e del deposito libri dell'Istituto Lenin, 1927.



46



47



48

46. Assonometria dell'Insediamento urbano socialista di Magnitogorsk, 1930.

47. Schizzo prospettico dell'Insediamento urbano socialista di Magnitogorsk, 1930.

48. Banshaft, Lever-Haus, New York, 1950.

chitetto Banshaft a New York, la cui composizione è basata sullo stesso principio, fu costruita invece solo nel 1950. Va detto che quasi tutti gli edifici che furono progettati da Leonidov nel periodo 1927-30 sono volumi semplici dotati della massima superficie vetrata.

Maestro di grande composizione architettonica, egli intendeva la forma geometrica semplice come potente mezzo architettonico per la creazione di una composizione emozionante e maestosa. A questo proposito è interessante citare un colloquio di Leonidov con A. Vesnin.

Vesnin affermava che l'architettura deve essere estremamente semplice, laconica come i versi di Puskin:

«gelo e sole, giornata stupenda».

A ciò Leonidov rispondeva, anch'egli citando versi di Puskin:

«Il Caucaso sotto, da solo in alto
Sto sopra le nevi, a filo dell'erta
Un'aquila vola da una cima lontana
E plana immobile accanto a me»²³

Così essi intendevano la semplicità del linguaggio dell'architettura, ognuno a suo modo. Nell'Istituto Lenin e nei successivi progetti Leonidov dimostrò che i volumi geometrici semplici non hanno minore espressività, se non addirittura maggiore, delle complesse combinazioni compositive. Quando negli anni 20 gli architetti cercavano nuove idee compositive attraverso l'assemblaggio di diverse forme geometriche, ritenendo di compensare l'assenza di decoratività con la complessità volumetrico-spaziale, quel coraggioso appello ai volumi semplici - prisma, cilindro, sfera, piramide, ecc. - ebbe un significato innovatore per quei tempi pur non essendo stato valutato tanto da impedire la realizzazione della maggior parte di quei progetti.

Solo oggi possiamo giudicare appieno la perspicacia del giovane architetto, che, già negli anni 20, comprese che il linguaggio dell'architettura sarebbe arrivata inevitabilmente all'utilizzo delle forme semplici. Tutto ciò testimonia come le ricerche estetico-formali di Leonidov convergessero verso un'architettura che rinnegava nettamente il linguaggio architettonico della tradizione, e spiega come quasi tutti i suoi progetti appaiano ancora oggi sorprendentemente moderni e stilisticamente dotati.

Egli inseriva sempre l'architettura del singolo edificio in una concezione urbanistica globale. Così, considerando tutti i suoi progetti, è possibile costruire e comporre mentalmente un'intera città, in quanto per ogni singolo edificio

tiene conto delle interazioni che esso ha con gli altri.

In Leonidov il lavoro sulla forma architettonica è inseparabile dalle sue considerazioni costruttive. Il suo atteggiamento fu sempre entusiastico nei confronti delle nuove tecnologie, dei nuovi materiali e verso le conquiste della scienza; non gli sfuggì un solo fenomeno del pensiero tecnico che sempre interpretò originalmente nei suoi progetti. «Ciò che è tecnicamente perfetto - diceva - provoca sempre ammirazione e soddisfazione estetica, e ciò è bello»²⁴. È importante notare che anche nei progetti degli anni 40 e 50, quando passò a ideare macro strutture ed assimilò una nuova geometria delle forme con volte-involucro, costruzioni con tiranti ecc., Leonidov mantenne inalterata la purezza della forma, senza mai complicarla. Di nuovo si avvalse ampiamente della sfera, associandola a composizioni prismatiche. Nei lavori del periodo post-bellico la sfera è già completamente staccata da terra e si libra su di essa sia idealmente che in senso letterale ed ha un ruolo non tanto funzionale quanto artistico-simbolico.

È tuttavia interessante ed istruttivo comparare i due suoi più famosi progetti: l'istituto Lenin e il commissariato dell'industria pesante Narkomtiazhprom, in un intervallo di più di sette anni tra l'uno e l'altro.

È abbastanza facile scoprire cosa questi progetti abbiano in comune.

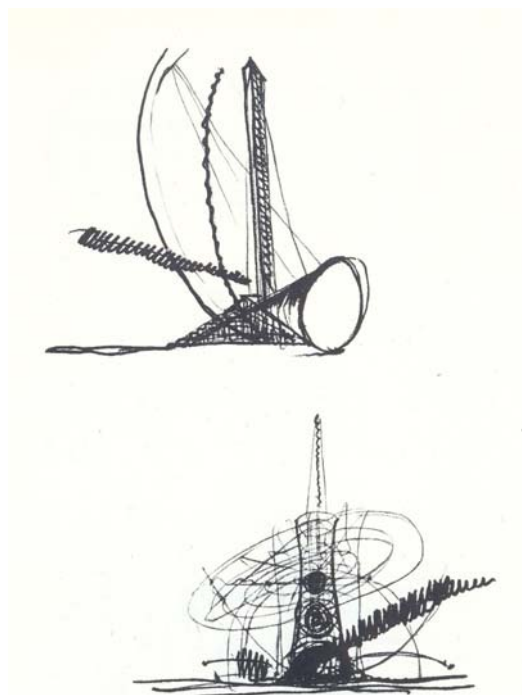
L'essenza di queste composizioni è definita infatti molto chiaramente, come era solito fare Leonidov, dall'interazione di elementi architettonici indipendenti, chiaramente delineati nello spazio ed il cui ruolo nel sistema viene precisamente designato.

Il punto di partenza di entrambe viene molto enfatizzato dalla chiara geometria delle piante e dalla direzione dei volumi secondo assi cartesiani mutuamente ortogonali.

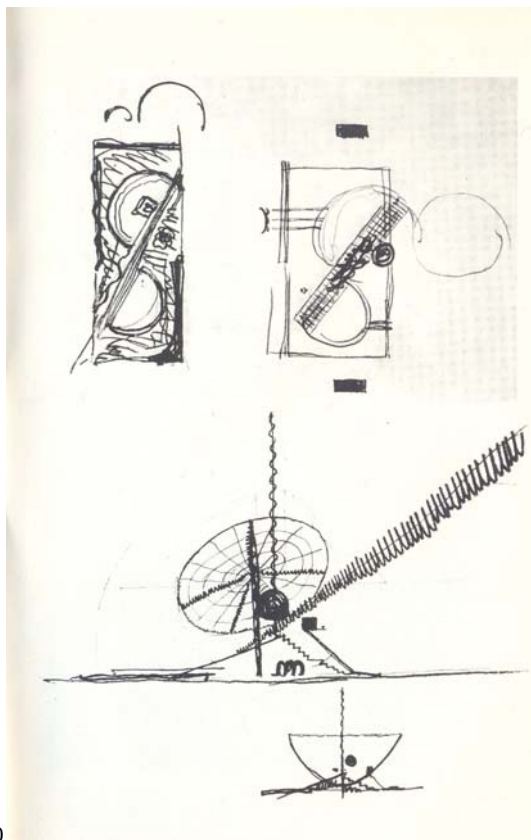
Da questo punto in poi, tuttavia, i progetti hanno marcate differenze.

La composizione del Narkomtiazhprom è stata privata di tutto il dinamismo centripeto così caratteristico di quello dell'istituto Lenin. Questo è monodirezionale lungo l'asse della Piazza Rossa e staticamente placido se paragonato all'altro.

L'asse verticale è rafforzato nello spazio non da una sola torre ma da un gruppo di tre. Ancora più importanti, tuttavia, sono le forme che qui assumono maggiore complessità con volumi mistilinei e parabolici. Questi volumi, che si avvolgono di strutture più complesse, vengono rivelate nel



49



50

49-50. Schizzi di studio, 1929-1930.

dettaglio con maggiore chiarezza attraverso materiali come il metallo, il vetro e la pietra.

In questo progetto Leonidov disegnò alcuni dettagli molto attentamente, come se avesse attribuito ad essi importanti funzioni compositive. Tutte le strutture metalliche sono disegnate con precisione e poste all'esterno dei volumi come un esoscheletro. Esse sono ben evidenti nel Narkomtiazphrom; basti pensare alle passerelle di collegamento tra le tre torri, i ponti che collegano all'auditorium, gli ascensori, le balconate di coronamento etc.

Questi dettagli però non occludono i volumi euclidei, al contrario mettono meglio in evidenza la loro forma slanciata ed allo stesso tempo uniscono le costruzioni fra loro.

Le nuove idee compositive che Leonidov portò in questo progetto vennero sviluppate abbondantemente nei suoi lavori successivi.

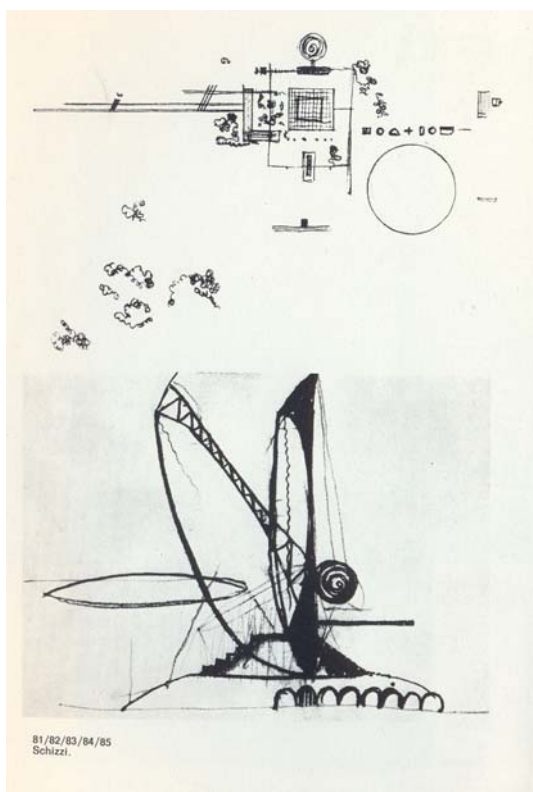
Nonostante ciò, unitamente a questi nuovi impieghi, Leonidov sarebbe stato gradualmente attratto da composizioni più equilibrate e più strettamente assiali, che lo avrebbero riportato all'architettura del passato, esplorando ed interpretando questi progetti anche a seconda delle peculiarità orografiche del suolo.

Tali composizioni, infatti, ispirate all'architettura delle ville del barocco italiano, fecero la loro prima apparizione in un disegno per un cottage nel villaggio di Cliuchiki, dove troviamo sia in facciata che in pianta una palese simmetria sebbene rotta da elementi in aggetto che ne danno una nuova interpretazione, basti pensare al parapetto della balconata del primo piano.

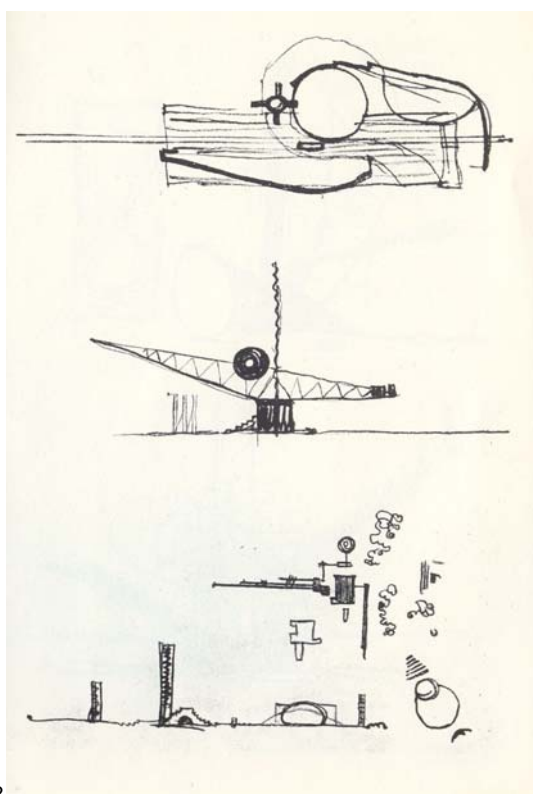
Altri progetti in cui egli elaborò questo concetto di simmetria ed adattamento orografico sono quelli per la costa sud della Crimea e per il complesso del grande Atek dove, superando ripidi dirupi grazie a strategiche terrazze panoramiche, riuscì a ottenere una unità visiva reinterpretando brillantemente i progetti delle ville italiane.

Leonidov ritornò comunque frequentemente alle sue favorite forme semplici, continuando a sottolineare la loro autonomia ed il loro significato architettonico nonostante il camuffaggio di nuovi dettagli. A dimostrazione di ciò sono le centinaia di schizzi che Leonidov disegnò durante tutta la sua vita, sottolineando per altro l'efficacia di forme quali il cubo, il parallelepipedo, il prisma, la piramide, la sfera ed il cono.

I paraboloidi iperbolici, poi, lo attraevano particolarmente per la loro dinamicità, per la loro eleganza formale e propensione verso l'alto. Essi apparvero molto comunemente nei suoi progetti più significativi: nel lungomare di



51



52

Stalingrado, nel monumento per il primo Sputnik e negli schizzi della Città del Sole.

Leonidov diede un contributo significativo all'architettura con i suoi numerosi disegni e i suoi lavori di costruzioni occasionali che testimoniano la sua infaticabile abilità e le sue capacità di trovare una sintesi organica di forme che non molto tempo prima sarebbe sembrata esteticamente incompatibile.

A suggellare tutto ciò potremmo notare quanto innovativa e sperimentale sia stata la ricerca di quegli anni, ricerca che portò per prima alla reale scoperta dell'utilizzo di forme semplici, forme pensate e costruite con materiali innovativi senza potere però disporre di apparecchiature tecnologiche proprie dei nostri giorni.

Quest'immagine ci rimanda immediatamente alle strutture contemporanee, costruzioni grandiose che rispecchiano la semplicità con la quale vengono progettate ed eseguite.

Questi sono lavori, soffermandosi in un'analisi più attenta, che null'altra idea contengono se non quella delle stesse forme pure degli anni '20, idee supportate oggi da una continua ricerca di materiali e da tecniche costruttive tecnologicamente avanzate che rendono apparentemente così diversa ogni nuova idea da quella del passato.

Ivan Il'ich Leonidov è stato ribattezzato dalla storia *L'architetto di carta*. Oggi però, a distanza di oltre ottanta anni dal lavoro del genio creativo, le sue opere rivivono nel mondo grazie ai progetti realizzati dai grandi architetti contemporanei.

Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Odile Deack e molti altri hanno interpretato e trasferito nei loro progetti Decostruttivisti il linguaggio dell'architettura sovietica. Questo ci consente, oggi, di vedere realizzate le idee espresse dagli architetti del Costruttivismo russo, anche se le vicende politiche ed economiche della Russia degli anni '20 impedirono la loro realizzazione.

Note

¹ Cfr. Dizionario dell'Architettura del XX secolo, a cura di Carlo Olmo, UTET, Torino, 2001; Irina Terechova, Leonidov, Ivan Il'ich, p. 66.

² L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.

Il libro non pretende di essere una ricerca storica sul

Vchautemas/Vchutein. Si prefigge solo di offrire le testimonianze di coloro che vissero in prima persona quella esperienza cogliendo l'atmosfera che regnava in quella scuola: i loro ricordi ci rivelano i diversi punti di vista e le diverse posizioni nel campo artistico.

³ L. Komarova, *ibidem*, p. 119.

⁴ L. Komarova, *ibidem*, p. 87.

⁵ Vinse, tra gli altri, nel 1926, il terzo premio per un progetto di abitazioni operaie e di un ampliamento residenziale in Ivanovo-Voznesensk.

⁶ È noto che Le Corbusier conobbe Leonidov in una visita a Mosca nel 1929-1930 ed incontrò anche influenti costruttivisti, in quanto aveva un'alta considerazione della proposta progettuale di Leonidov relativa al progetto per il concorso della casa del governatore di Alma Ata.

⁷ Verso la fine del 1930 Leonidov si trovò sempre più al centro di numerose critiche, tanto che l'Istituto di architettura e edilizia (VASI) che si era formato nel Vchutein organizzò un dibattito sul Leonidovismo, durante il quale la sua opera fu soggetta a profonde critiche. Nel numero di dicembre del giornale "Arte" fu pubblicato un articolo di Arkadi Mordvinov intitolato "Leonidovismo e la sua Offensività". Il risultato del dibattito fu documentato il 20 dicembre in una relazione dell' "IZO", una sezione di lingue e letterature basata su una lezione di Mordinov intitolata appunto "il Leonidovismo", in cui Leonidov veniva presentato non come "un sognatore che aveva perso il contatto con la realtà" ma come "un pedagogo senza futuro che avrebbe avuto una innocua influenza sull'educazione delle nuove generazioni di architetti".

⁸ P. A. Aleksandrov, S. O. Magomrdov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano. p. 165.

⁹ Esso ha esercitato un'influenza diretta e indiretta su molte progetti e costruzioni, ad esempio sul progetto al monumento a Colombo di A. Suesev (1929), sul complesso centrale dell'Esposizione mondiale di New York (1939), sul progetto del Centro di Calcolo di Ivanovo dell'architetto L. Pavlov, sul progetto del Municipio di Toronto dell'architetto finlandese V. Revel (1958-1965) e sul centro governativo di Brasilia, creato da Oscar Niemeyer (1959-1960).

¹⁰ Cfr. G. Celant, a cura di, *Arti & Architettura 1968*, Skira, Genova, 2004.

¹¹ Sappiamo che Leonidov collezionava libri di aeronautica ed era molto appassionato ai dirigibili, grazie ai racconti del figlio presenti nella monografia di A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work-*, Rizzoli International publication, ICN, New York. 1988.

¹² Proclamato in una vignetta tipografica in un disegno di Leonidov nel giornale del costruttivismo del 1926.

¹³ Le colline del Passero, chiamate anche le colline di Lenin sono visibili dal centro di Mosca.

¹⁴ Cfr. A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov - The complet work -*, Rizzoli International publication, ICN, New York. 1988. Nella monografia sono riportati dei racconti del figlio di Leonidov sulla personalità del padre e del suo pensiero architettonico.

¹⁵ A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov - The complet work* -, Rizzoli International publication, ICN, New York. 1988.

¹⁶ Gli archivi di famiglia contengono una foto di Le Corbusier che Leonidov scattò allo zoo di Mosca.

¹⁷ Una parte dei disegni originali di Leonidov sono conservati al MUA Schusev State Museum of Architecture, Mosca.

¹⁸ P. A. Alexandrov, S. O.Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, seconda edizione Franco Angeli Editore, Milano 1978.

¹⁹ Nelle tavole di Concorso per il Palazzetto della Cultura sull'Area dell'ex-monastero Simonov a Mosca (1930), le piante sono disegnate sull'intera superficie del foglio; più precisamente i fogli sono rifilati intorno ai margini delle piante.

²⁰ Cfr. V. Quilici, *L'architettura del Costruttivismo*, Laterza, Bari, p.172.

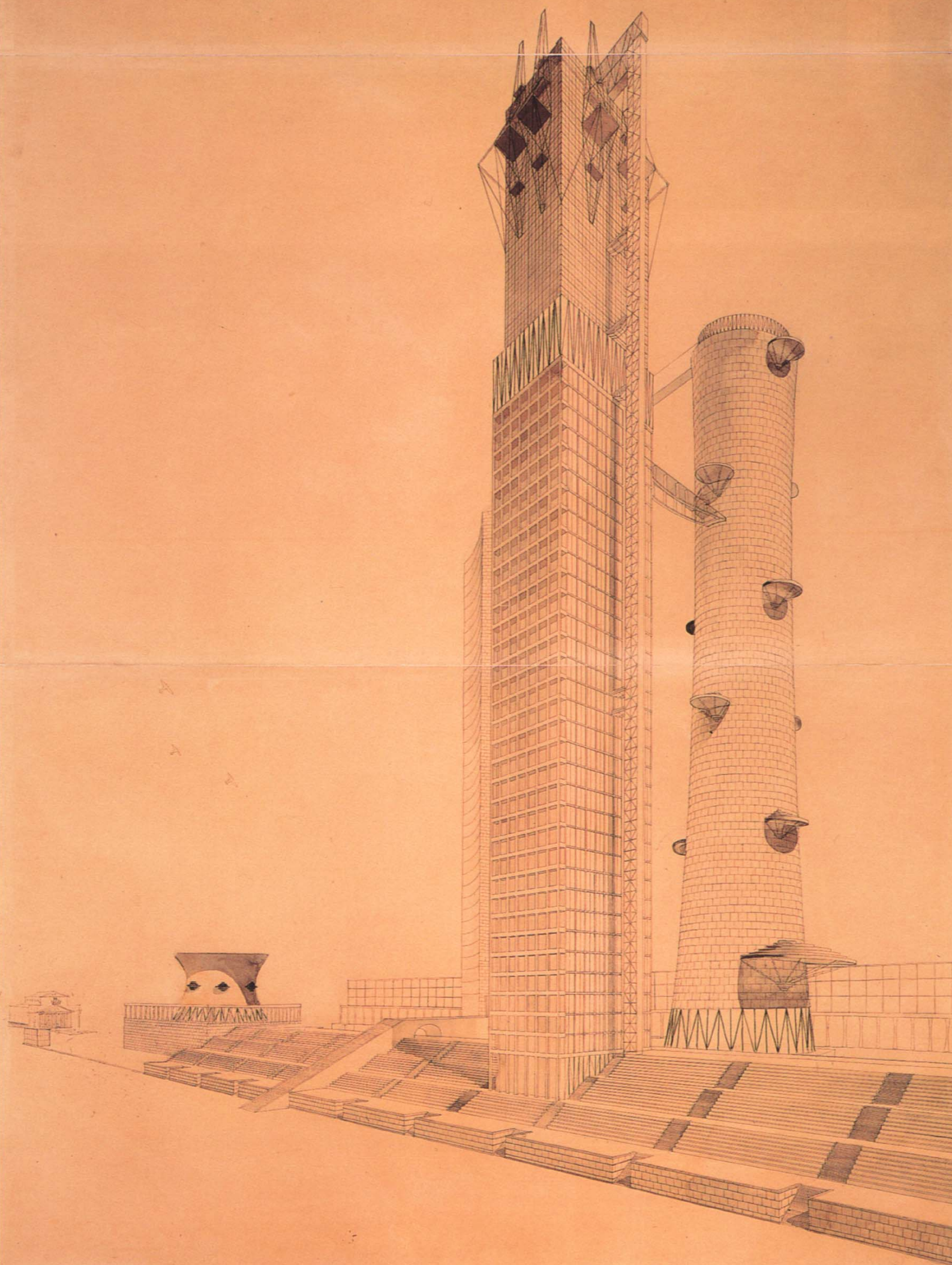
²¹ Le testimonianze biografiche su Andrej Rubljov sono eccezionalmente scarse. La data della sua nascita è stata fissata, con approssimazione, al 1360. Non si sa dove nacque. Poche delle sue opere si sono conservate fino ai nostri giorni.

²² Cfr. A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov - The complet work* -, Rizzoli International publication, ICN, New York.

²³ Cfr. P. A. Aleksandrov, S. O. Magomrdov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano. p. 159.

²⁴ Ibidem p.161.

Leonidov Struttura, geometria e forma nell'opera di I. I. Leonidov Struttura, geometria e forma



4.1 Tipografia del giornale Izvestija, Mosca 1926



2

Le influenze che l'atmosfera artistica del Vchutemas ebbero per lo sviluppo generale della cultura architettonica sovietica è sicuramente di peso rilevante. È importante comunque sottolineare che la formazione di Leonidov, come architetto di avanguardia, avvenne in quell'atmosfera e che i suoi primi lavori sono indissolubilmente legati alla "scuola" e alla grande influenza esercitata dal suo docente A. Vesnin.

Nei suoi primi progetti Leonidov aderisce decisamente alla corrente allora prevalente nell'architettura sovietica, il costruttivismo, alla cui evoluzione diede successivamente un importante contributo, sia alla teoria che alla pratica, attraverso i suoi lavori.

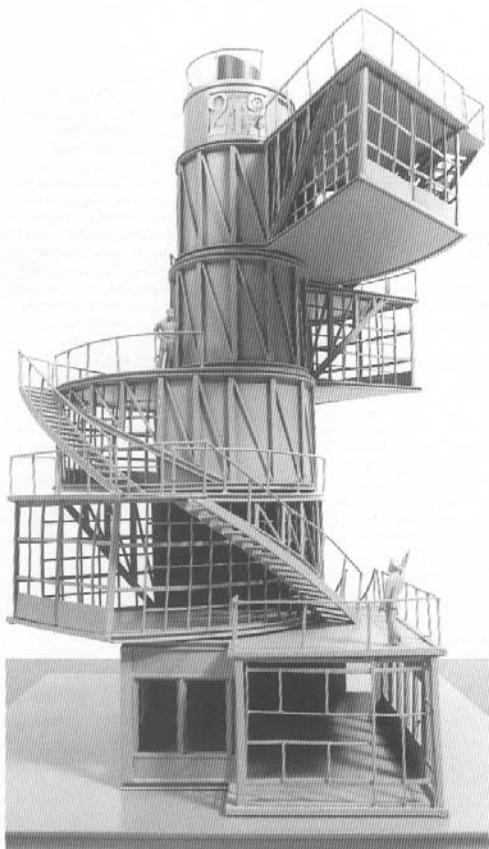
Quando Leonidov iniziò la sua attività al Vchutemas, i tratti peculiari del costruttivismo cominciarono a materializzarsi concretamente nei suoi progetti e nelle sue costruzioni attraverso strutture in cemento armato, facciate vetrate, finestre orizzontali, prevalenza di tagli asimmetrici, strutture metalliche a vista etc.

Tra i primi lavori di Leonidov è senz'altro opportuno richiamare il suo progetto pre-diploma per la tipografia del quotidiano Izvestija a Mosca del 1926. Eseguito con grande maestria tale progetto esprime già in maniera definitiva le caratteristiche dell'individualità artistica dell'architetto. Le piante ai vari livelli appaiono disegnate con passione e abilità; la struttura dinamica della facciata vetrata è espressiva e proporzionata. Qui Leonidov applica, per la prima volta la tecnica di portare all'esterno, mettendole in evidenza, le strutture metalliche traforate di tralicci, ascensori, tiranti, controventi etc.

Le analogie "artistiche" e i riferimenti architettonici di questo progetto richiamano sia le avanguardie artistiche dell'inizio secolo che il linguaggio dell'architettura che si andava sperimentando. Riferimenti evidenti sono i "Planiti" di Malevich - plastici architettonici "ovvero costruzioni attuali ma privi di una immediata destinazione d'uso¹ -, i Proun di El Lissitzkij e i progetti per il concorso dell'edificio

1. I. Leonidov, Progetto per il Commissariato dell'Industria pesante (Narkomtiazhprom), Mosca, 1934.

2. Kasimir Malevich, Gota, 1923.

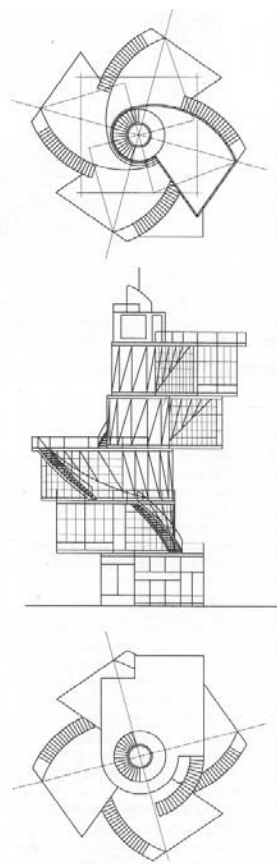


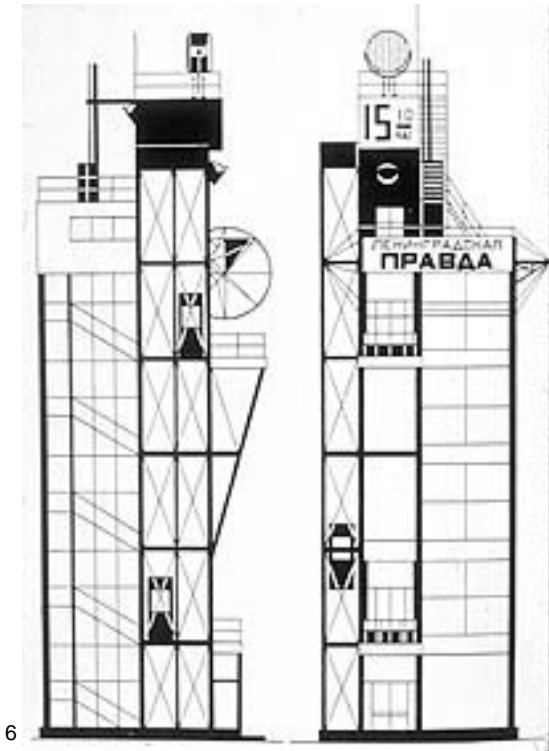
3. K. Mel'nikov, Plastico del progetto per la Sede del quotidiano moscovita "Leningrad Prava", 1924 (realizzazione di J. Aulaman).
4. Prospettiva dinamica.
5. Proiezioni ortogonali.

della sezione moscovita del quotidiano Leningradskaja Pravda del 1924 di K. Mel'nikov e dei fratelli Vesnin.

Questi progetti infatti, presentano innumerevoli analogie formali con il progetto del giovane neo-laureato, che sicuramente ne prese spunto sia per la scelta tipologica dell'edificio "torre" che per il linguaggio compositivo di forte impatto di propaganda visiva.

Il progetto di K. Mel'nikov è articolato da volumi mistilinei aggettanti ciascuno diversamente posizionato, intorno ad un nucleo rigido di forma cilindrica contenente al suo interno l'ascensore ed una scala elicoidale. Intorno a questo fulcro a base circolare, pensato in cemento armato, si articolano i quattro piani a sbalzo dei volumi in ferro e vetro, che sono completamente liberi di muoversi in qualsiasi direzione. Il piano terra, concepito come volume fisso, e i quattro piani superiori, in movimento, presentano il medesimo volume caratterizzato da due superfici piane ed una curva che oltre a raccordarsi con il volume cilindrico contiene la scala di collegamento dei diversi livelli. Questi corpi aggettanti sono retti da capriate di acciaio ancorate ad un tamburo controventato in ferro posto intorno al cilindro centrale. In questo modo, l'intero manufatto risulta sempre in continua metamorfosi, senza avere una figura predeterminata². Questo "edificio in movimento" rientrava nella giovane concezione dell'architettura "costruttivista





6

6. Aleksandr, Leonid e Viktor Vesnin, Sede moscovita del quotidiano "Leningrad Prava", 1924.

7. Modello della Sede moscovita del quotidiano (ricostruzione del 1971 della Norwich University of East Anglia).



7

dinamica" che si era allora sviluppata a cominciare dal progetto per il Monumento alla III internazionale di V. Tatlin³; pertanto il progetto di Mel'nikov rappresentava l'aspetto propagandistico della nuova società secondo lo stile architettonico del tempo.

Il progetto di Alexander e Viktor Vesnin fu invece il contributo più noto del concorso. Un edificio di aspetto industriale, con elementi costruttivi deliberatamente disposti con intento progettuale, quale un argano e ascensori mobili in vista.

L'edificio "torre" proposto dai fratelli Vesnin per la sede del giornale presenta una pianta a forma rettangolare sviluppata su sei livelli; i primi cinque interamente vetrati, si sviluppano sul perimetro della pianta con estrema linearità, mentre il corpo aggiunto degli ascensori e il vano scala emergono di un'ulteriore piano, creando l'affaccio sul terrazzo di copertura del quinto livello.

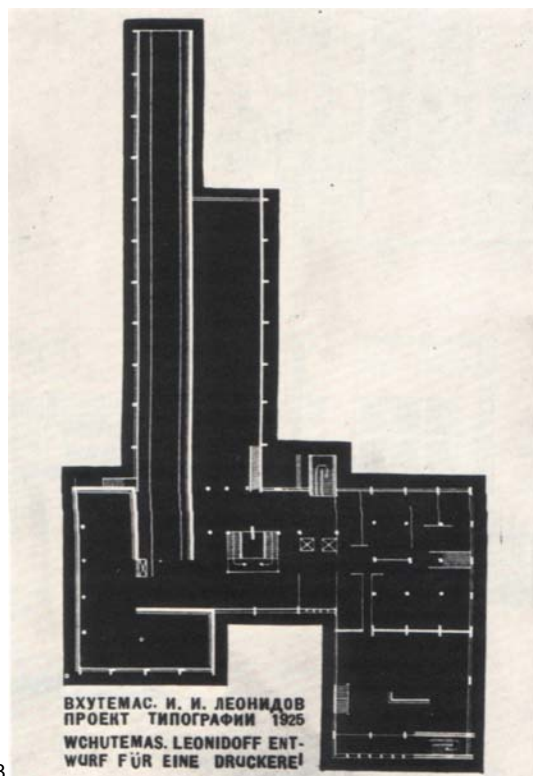
Sulla facciata principale, in ferro e vetro, del giornale progettato dai fratelli Vesnin, emergono un volume vetrato che ne denuncia l'ingresso e un balcone nella parte superiore di questo che viene unito mediante un volume rastremato verso il basso. La struttura interamente in ferro e vetro è caratterizzato da una serie di insegne pubblicitarie poste sia nella sommità, sorrette da un argano in ferro che nel piano inferiore al di sopra della porta di ingresso.

Tralicci, tiranti, controventi, scale ed ascensori completamente vetrati, antenne poste sulla sommità e volumi geometricamente definiti sono le caratteristiche del progetto redatto da A. Vesnin docente e relatore dell'esame di composizione della tipografia Izvestija progettato da Leonidov, che sicuramente ne attinse a piene mani non solo gli aspetti formali, ma anche di tipo tecnologico e di carattere innovativo.

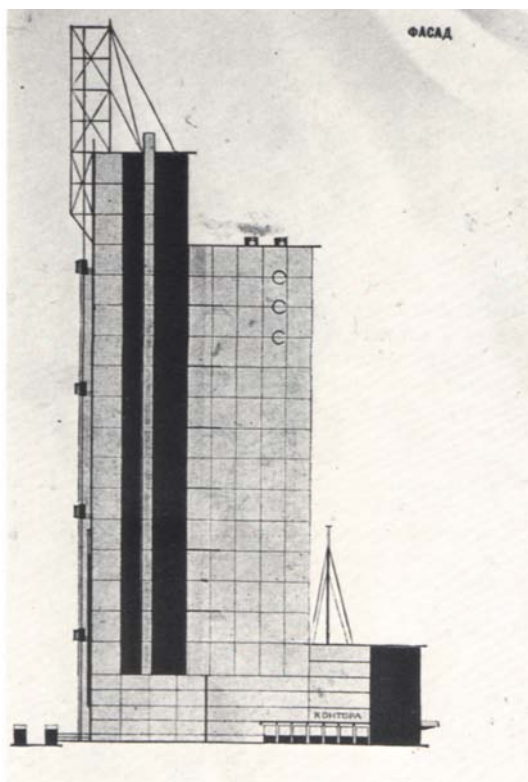
Il complesso della redazione, della casa editrice e della tipografia Izvestija venne costruito all'angolo tra la piazza Puškin e la via Gor'kij (oggi via Tverskaja) come decretò il concorso bandito nel 1925 e vinto da G. B. Barkhin, non avendo Leonidov mai partecipato al concorso progettando il complesso solamente come esercitazione accademica con A. Vesnin.

Il progetto del giornale progettato dal giovane allievo, realizzato negli anni del Vchutemas, fu uno dei primi tentativi di risolvere la volumetria del complesso con un edificio a torre adibito alla redazione, mentre nell'edificio basso, che si estendeva lungo la piazza Puškin, dovevano trovare spazio la tipografia ed altri locali di produzione.

Di questo progetto i soli elaborati grafici originali redatti da



8



9

8. I. Leonidov, Pianta della Sede moscovita del quotidiano "Izvestija", 1926.

9. I. Leonidov, Prospetto della Sede moscovita del quotidiano "Izvestija", 1926.

Leonidov e che ci sono pervenuti sono: una prospettiva a quadro verticale realizzata in maniera eccellente con tecnica mista di matita e inchiostro su carta, una pianta del piano terra disegnata su fondo nero con linee bianche e un prospetto rappresentato su carta bianca e china nera.

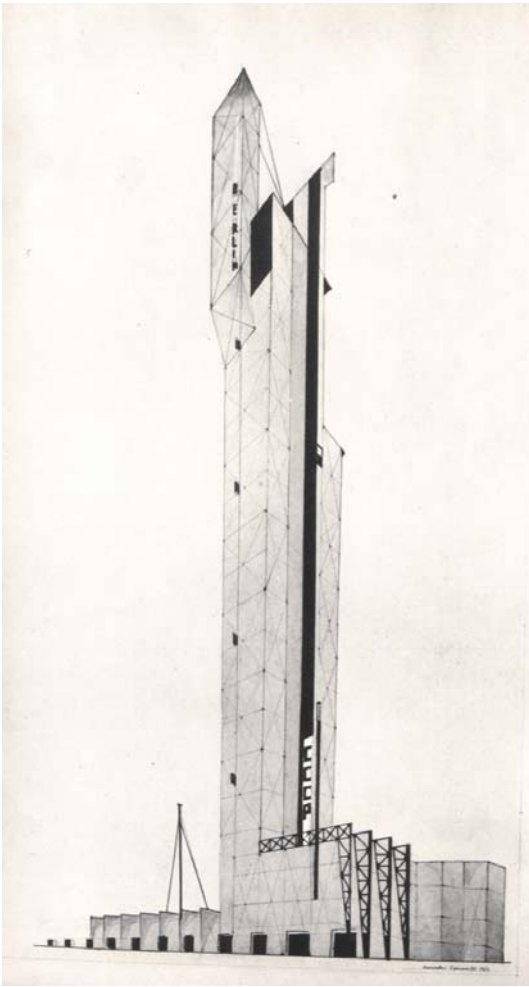
Il complesso si articola secondo due direttrici: una verticale caratterizzata da un'alta torre vetrata ed una orizzontale costituita da un lungo corpo di fabbrica ad un piano frazionato da setti in cemento armato.

La composizione presenta un blocco basamentale che si sviluppa su quattro livelli posti su piani sfalsati. Oltre alla torre anche i livelli del basamento sono caratterizzati da pareti vetrate e da strutture metalliche di irrigidimento che mettono in evidenza i piani dell'edificio attraverso la trasparenza della superficie vetrata. Sul lato destro della costruzione troviamo un ingresso porticato caratterizzato da una soletta in aggetto sorretta da esili piastrini a base circolare mentre su quello sinistro una serie di armature metalliche fanno da contrafforte allo sviluppo verticale della torre.

La torre, nella parte superiore, si sviluppa su due differenti altezze caratterizzate l'una da una superficie vetrata scandita in un ritmo modulare reiterato e l'altra costituita da una parete in cemento armato, sicuramente pensato con una finitura cromata, che pone nella parte antistante un ascensore vetrato. Chiude l'intera composizione una "balconata", in acciaio sorretta da tiranti, con la funzione sia di balconata per gli ultimi piani dalla torre vetrata che di stazioni radio e belvedere per la parte che si eleva verso l'alto.

La costruzione longitudinale è caratterizzata da una volta in cemento intersecata da setti in muratura che oltre a dare un ritmo modulare al corpo orizzontale mettono in risalto una serie di bucatore poste al centro di ogni singolo modulo.

La volta in cemento inframezzata da bucatore trova una forte citazione negli Hangar per dirigibili costruiti dall'ingegnere Freyssenet, suo modello fin dai primi anni di studio. Inoltre, la casa editrice Izvestija ad una più attenta analisi geometrico - formale risulta progettata su una griglia geometrica ben definita sia in pianta che in alzato; infatti la scansione dei pilastri evidenzia in pianta un modulo regolare ripetuto costantemente ed, analogamente, le superfici vetrate dei prospetti si articolano su una griglia geometrica orizzontale e verticale, reiterata, dimezzata o addirittura duplicata (ad esempio i controventi del prospetto laterale racchidono due moduli orizzontali, mentre la vetrata del-



10

l'ascensore ne ripete mezzo modulo in verticale). Queste forme regolari della composizione scandite e articolate a loro volta su un sistema modulare ne definiscono una grande matrice geometrica sia dell'intero manufatto che dei singoli particolari architettonici di non minore interesse; infatti di singolare fattura risultano sia i tralicci a sostegno della torre vetrata che il coronamento realizzato mediante una "gabbia" di controventi e tiranti. I tralicci a forma di "L" capovolta del basamento sono disposti secondo il ritmo modulare delle campate, attribuendo all'edificio un aspetto industriale e nel contempo di grande staticità; l'orditura interna è caratterizzata da una scansione regolare di tubolari in acciaio irrigiditi da controventi che vengono rastremati nella parte di ancoraggio con il terreno.

L'esile struttura della "gabbia" di coronamento, oltre ad assumere una funzione di belvedere e di antenna radio del giornale dona un'ulteriore slancio al volume regolare della torre. Questa struttura, priva di chiusure vetrate, si libra nell'aria con estrema leggerezza, reggendosi in parte sul volume della torre e dal sostegno di alcuni tiranti posti sulla copertura. Anche questo volume cavo continua il ritmo regolare del modulo di facciata facendo da supporto ad una scritta laterale che dice "Berlin". Anche in questo progetto di Leonidov, l'aspetto propagandistico, fatto di insegne, lettere dipinte e setti colorati mettono in evidenza una caratteristica peculiare della grafica costruttivista.

Per essere la composizione di un giovane aspirante architetto il progetto della casa editrice e della tipografia Izvestija di Leonidov presenta una serie di anticipazioni di temi cardine ritrovabili nei suoi principi successivi; una struttura geometricamente ben definita messa in risalto dall'utilizzo da una tecnologia di avanguardia molto "utopica" per il periodo in cui visse.

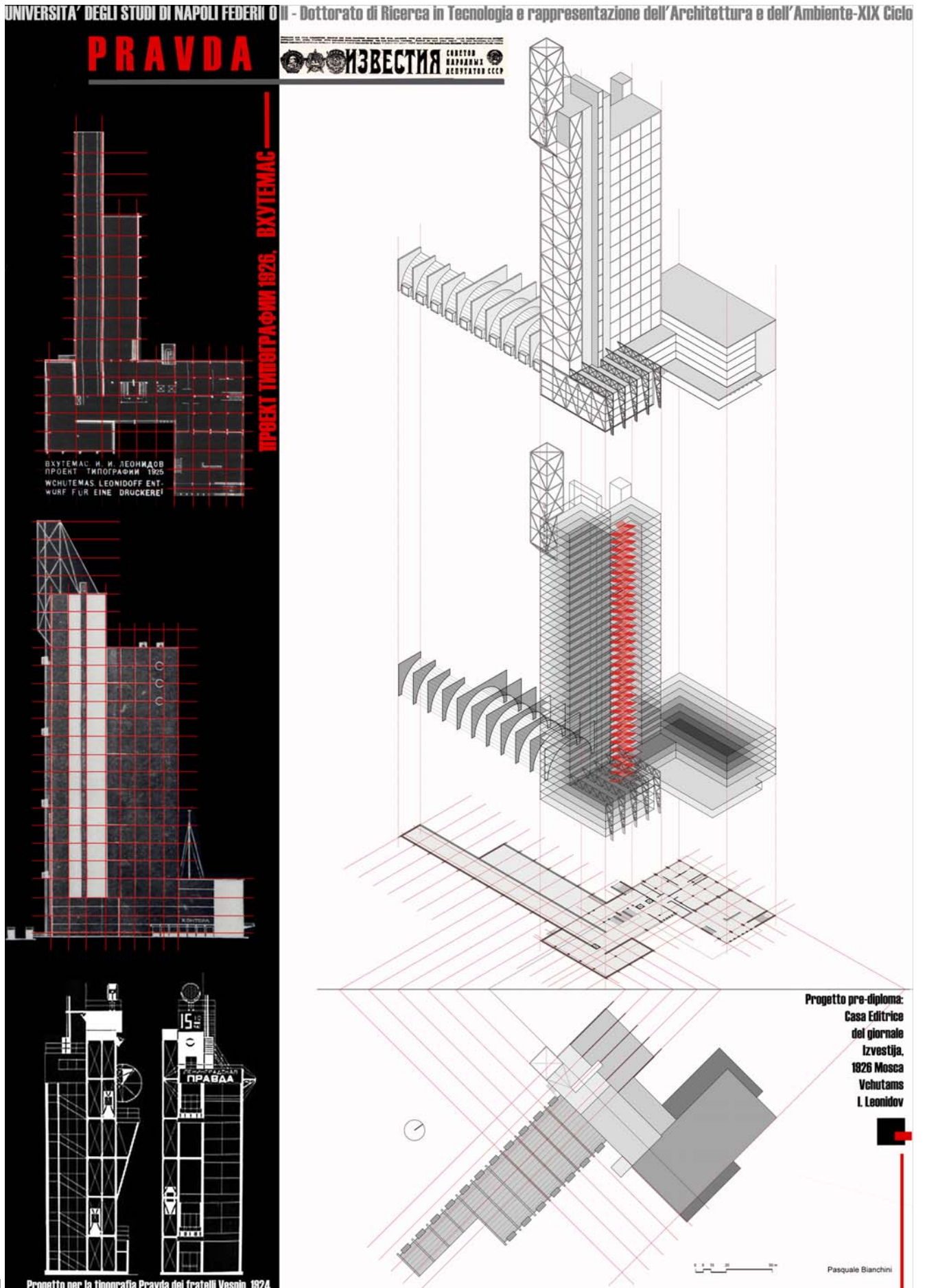
CASA EDITRICE DEL GIORNALE IZVESTIJA, 1926

Una pianta, un prospetto frontale ed una prospettiva a quadro verticale sono i disegni che ci sono pervenuti del progetto per la sede del giornale Izvestija redatti da Leonidov nel 1926, ancora studente al Vchutemas, per l'esame di composizione sostenuto brillantemente con il suo docente A. Vesnin.

Dai disegni mongiani originali è stato possibile individuare una griglia geometrica-modulare ben definita sia della struttura portante dei pilastri e dei setti murari che della ripartizione delle superfici vetrate della facciata principale. La medesima griglia è evidenziata anche nell'immagine assonometrica, costruita secondo il principio delle trasformazioni omologiche tra la prima proiezione ortogonale delle coperture dell'edificio e la corrispondente proiezione assonometrica della pianta del piano terra. Il confronto tra la bidimensionalità della pianta e l'allusiva tridimensionalità dell'immagine assonometrica evidenziano il rapporto tra valori metrici e valori configurativi dell'invaso.

Dall'assonometria in fil di ferro è possibile notare come i volumi, geometricamente ben definiti, si articolano all'interno di questa griglia modulare, mettendo in evidenza le diverse funzioni della sede del giornale Izvestija e i diversi collegamenti verticali.

Nell'assonometria del guscio esterno i volumi ascendenti della torre vetrata, di diversa altezza, gli elementi in ferro dei controventi della superficie vetrata, i contrafforti del basamento, la "gabbia" di coronamento retta da tiranti metallici e gli ascensori estradossati mostrano una forte analogia con il progetto redatto dal suo professore insieme ai suoi fratelli per la tipografia Pravda nel 1924.

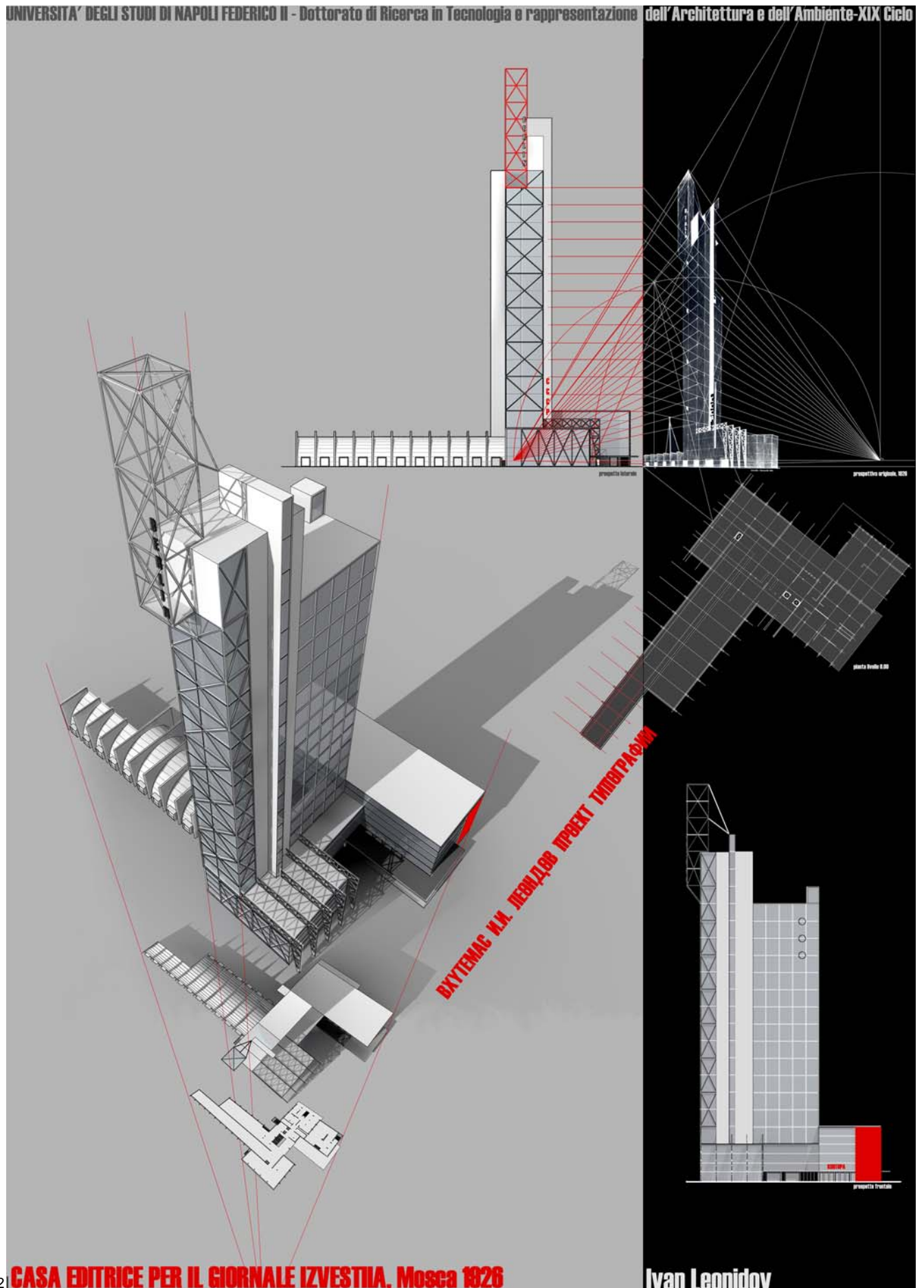


Di grande supporto per la ricostruzione delle parti mancanti del progetto pre-diploma del giornale Izvestija è stato il disegno della prospettiva a quadro verticale realizzata minuziosamente da Leonidov. Grazie alla quale è stato possibile effettuare una restituzione fotogrammetrica che ci ha permesso di ricostruire il prospetto laterale di cui non ci è pervenuto alcun grafico. Dapprima si è determinata l'orientazione interna dell'immagine, con l'individuazione della retta di orizzonte e della distanza del punto di vista dal quadro (distanza principale); fissati tali elementi è stato necessario, per completare la rappresentazione del piano geometrico, individuare la retta fondamentale, cioè l'intersezione del geometrico con il quadro.

In questo modo è stato possibile ricostruire il prospetto mongiano laterale ribaltando il piano verticale della "scatola prospettica"; ottenendo gli elementi necessari per la ricostruzione della torre nella sua interezza.

Nella prospettiva a quadro inclinato dall'alto verso il basso -comunemente denominata a volo di uccello- realizzata mediante la sovrapposizione di un disegno a linee ed un render ottenuto mediante la modellazione tridimensionale assistita è possibile il dominio spaziale dell'organismo architettonico cogliendone tutti gli aspetti formali e strutturali che sottolineano la grande abilità compositiva dell'autore, che alla sola età di 24 anni elaborò un progetto che suscitò l'interesse dei suoi docenti.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II - Dottorato di Ricerca in Tecnologia e rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente-XIX Ciclo

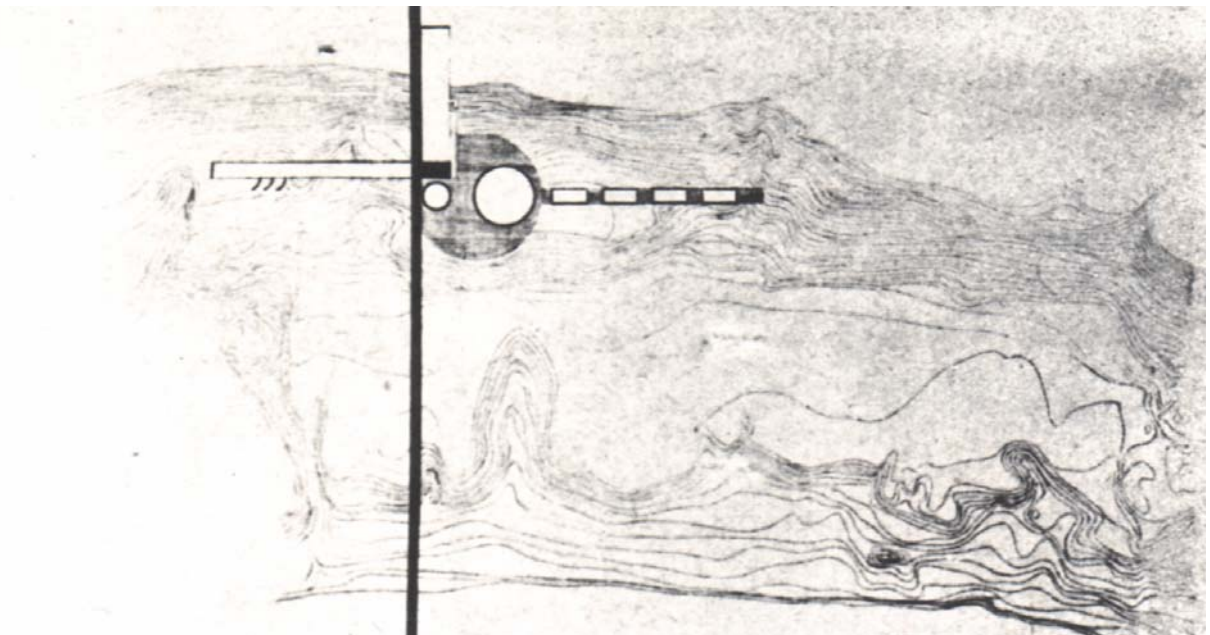


4.2 Istituto di Biblioteconomia V. I. Lenin sulle colline Lenin (Istituto Lenin), Mosca 1927

Il progetto di laurea dell'Istituto Lenin è senza dubbio la più nota e forse la migliore opera di Leonidov. Alla giovane età di 25 anni Leonidov riuscì non solo ad elaborare un progetto di grande valenza compositiva e formale splendidamente eseguito, ma grazie alla forza dell'innovazione e della ricerca tecnologica fece sì che divenne una pietra miliare nell'evoluzione dell'architettura sovietica; uno dei più grandi risultati conseguiti non solo dal maestro ma da tutta la corrente architettonica costruttivista e da tutta l'architettura mondiale dei primi del novecento⁴.

Subito dopo la morte di V. I. Lenin, nel 1924, nacque la necessità di preservare il suo nome per l'eternità costruendo in suo onore un edificio, un Palazzo, che in maniera propagandistica esaltasse le valenze politiche ed utopiche del suo operato. Da questa idea, Leonidov prese spunto per elaborare il tema della sua Tesi di Laurea con l'ausilio del suo relatore il professore A. A. Vesnin. La scelta del luogo non fu difficile. Le colline dei Passeri (dal 1924 Colline Lenin) sono il punto più alto di Mosca, ben visibile in lontananza dal cuore della città, con le caratteristiche orografiche necessarie per poter "ospitare" un edificio

13. I. Leonivov, Planimetria generale dell'Istituto Lenin, 1927.



estremamente ampio e polifunzionale, che includeva un museo, una biblioteca e un'aula magna molto capiente. Il progetto fu valutato molto positivamente da tutta la commissione esaminatrice, che recensì questo lavoro esaltando le qualità e il talento del giovane architetto⁵.

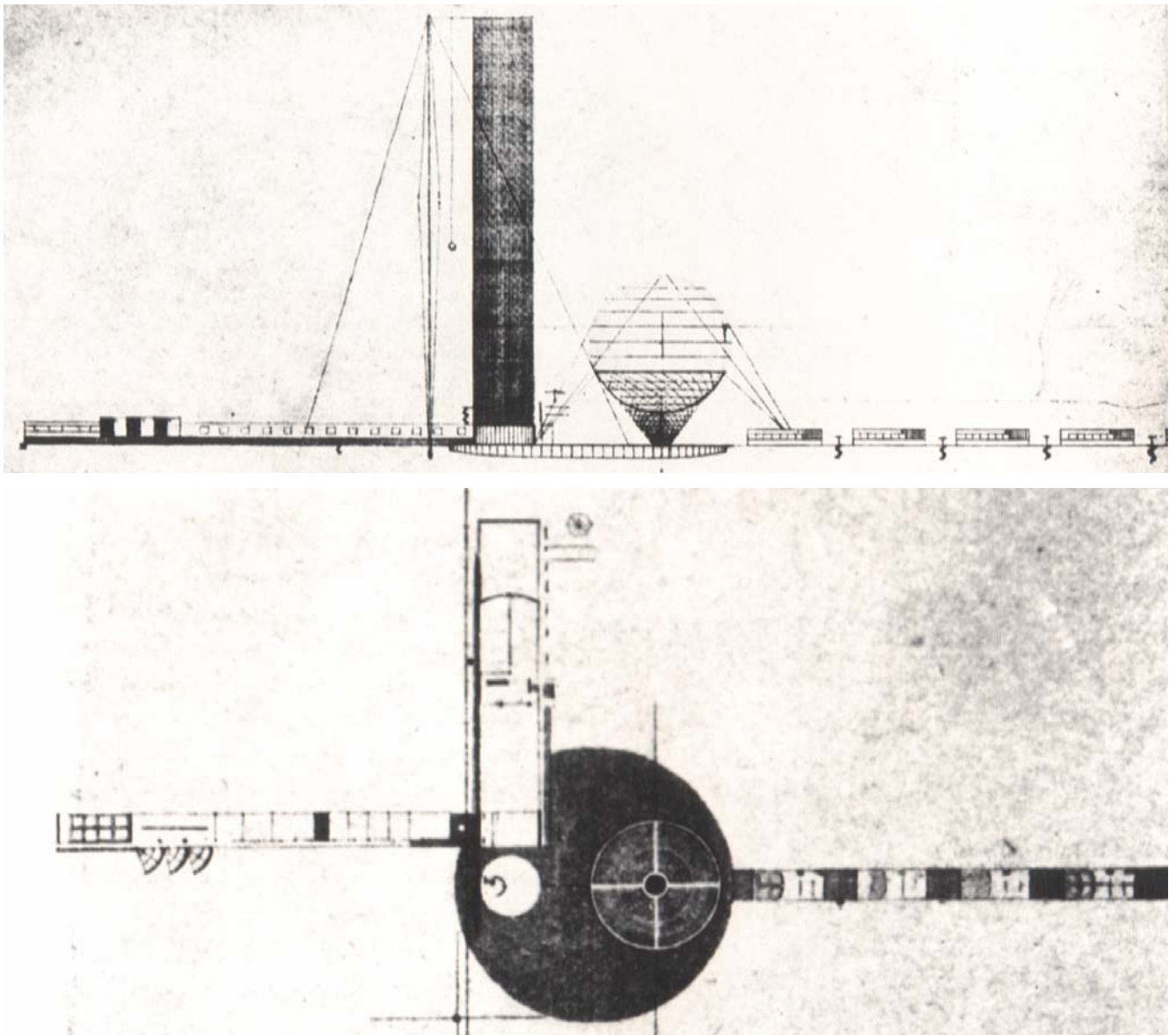
Il progetto di Laurea fu esposto in occasione della prima mostra di architettura contemporanea del 1927, allestita nel nuovo edificio del Vchutemas e successivamente fu pubblicata integralmente nel numero 4/5 della rivista "SA" del 1927.

Prima di analizzare quest'opera diamo la parola all'autore stesso, il quale, come sempre, ne diede una breve descrizione in una nota esplicativa a corredo del progetto, pubblicato nella rivista sopra citata. I punti analizzati sono:

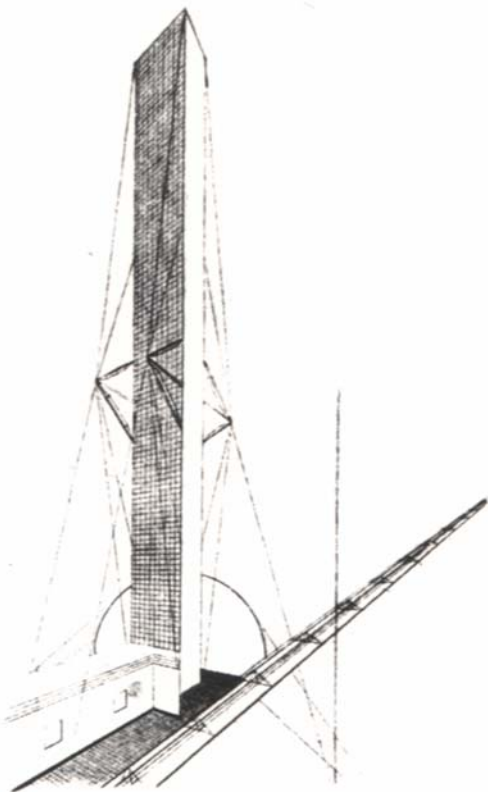
Scopo - Rispondere alle esigenze della vita contemporaneamente con le massime possibilità della tecnica.

Tema - Istituto Lenin, centro scientifico collettivo

14. I. Leonidov, Pianta terra e prospetto dell'Istituto Lenin, 1927.



15



dell'Unione delle repubbliche socialiste sovietiche.

Località - In una zona di sviluppo della nuova città. Colline Lenin. Mosca.

Gruppi componenti - Biblioteca per 15 milioni di volumi con 5 sale di lettura di 500-1000 posti e un istituto di bibliologia. Uditori con numero di posti da 250 a 4000. Teatro scientifico (planetario).

Istituti di ricerca per lavoro scientifico isolato.

Meccanizzazione - Biblioteca. La consegna dei libri al lettore e, inversamente, il loro ritorno al deposito libri avviene grazie a un sistema di trasportatori verticali e orizzontali. La richiesta automatica effettuata nella sala dei cataloghi determina il trasferimento del libro desiderato, mediante un sistema trasportatore, nella sala di lettura.

Auditori. La sfera, suddivisa in settori da pareti divisorie mobili sospese, permette di ottenere uditori di grandezza desiderata. Per 4000 persone se ne utilizza tutta la capacità, per capienze minori la sfera viene suddivisa opportunamente nei settori desiderati.

Il planetario - teatro scientifico ottico - si ottiene grazie a uno schermo disposto all'interno della sfera. Quest'ultima può anche fungere da tribuna per manifestazioni di massa; in questo caso una metà di essa viene aperta e le pareti e i posti entrano nella metà restante.

Per raggiungere l'auditorio si utilizza un sistema di ascensori; le comunicazioni tra gli istituti di ricerca, gli auditori e le sale di lettura sono assicurate da un'intera rete di telefoni, radioricevitori e radioemittenti.

Con un tale impianto, l'intero collettivo scientifico dell'istituto può eseguire contemporaneamente un unico lavoro.

I collegamenti con Mosca sono realizzati mediante un aerotramway, quelli con l'aeroporto principale da una strada sopraelevata; quelli col mondo da una potente stazione radio.

Materiale - Vetro, metallo, cemento armato⁶.

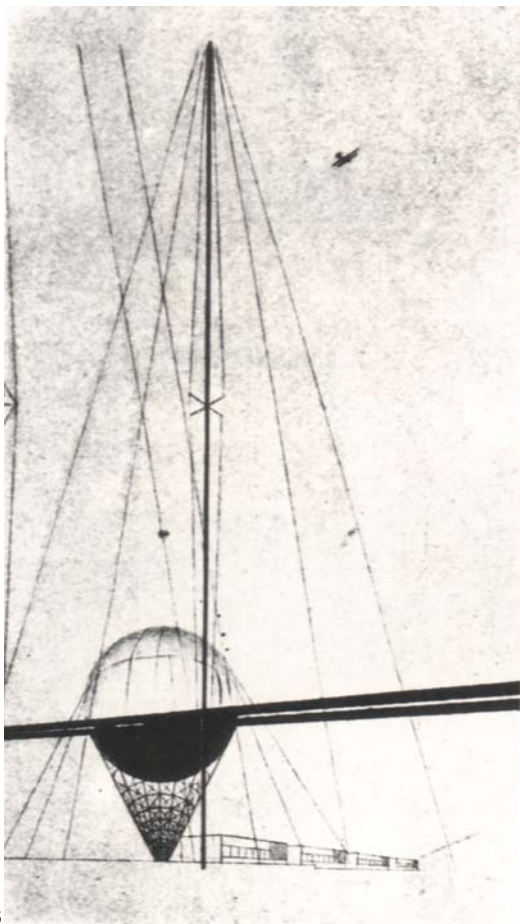
In questa nota esplicativa Leonidov si sofferma sullo scopo, il tema, la funzione, il materiale e la costruzione, ma non accenna assolutamente all'articolazione compositiva e alla genesi formale, che proprio nel progetto dell'Istituto Lenin hanno trovato una brillante soluzione.

In effetti tutti gli aspetti dell'espressività artistica ed architettonica della costruzione ebbero libero "respiro".

I volumi, dalla stereometria definita e regolare, sono estremamente chiari, si arricchiscono reciprocamente e si compongono senza mai perdere la loro forma "pura" attraverso intersezioni e sovrapposizioni.

E' chiaramente espressa la tridimensionalità dello spazio.

16



15. I. Leonidov, Schizzo prospettico del deposito libri, 1927.

16. I. Leonidov, Schizzo prospettico dell'auditorium, 1927.

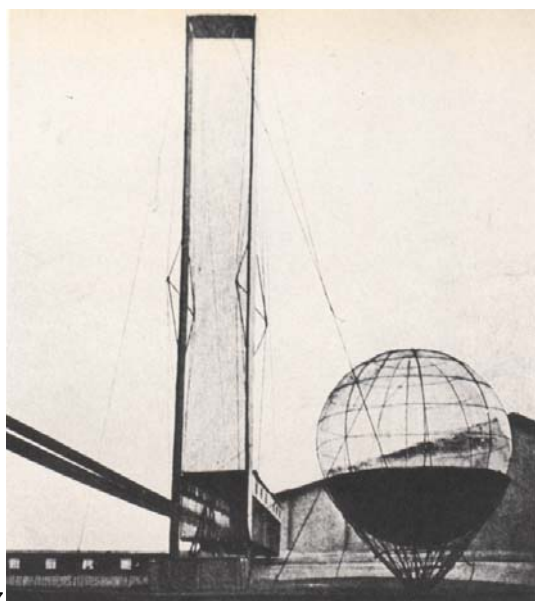
Nella disposizione dei volumi si è tenuto conto dei loro reciproci rapporti gravitazionali. In un punto vicino alla sfera sospesa - sede dell'auditorio - è posto il centro di gravità della composizione, anche se è impossibile determinare precisamente questo centro perché la costruzione si dissolve nello spazio. La composizione è estremamente compiuta e libera.

La sua forza, la sua espressività, e la sua decisione dipendono molto dal fatto che Leonidov conosceva le leggi della tecnologia ingegneristica e delle forme geometriche dell'architettura, e seppe avvalersene in modo estremamente nuovo.

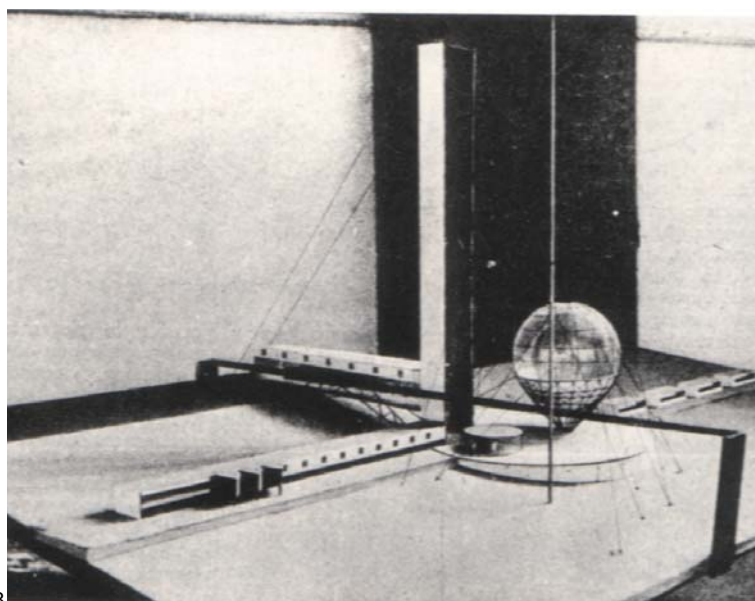
Nonostante l'utilizzo di semplici forme geometriche, il progetto dell'Istituto Lenin presenta una complessa articolazione volumetrica.

Il volume sferico del grande auditorio vetrato (per 4000 persone), il parallelepipedo verticale del deposito libri e il volume cilindrico della sala ad un piano si innalzano su una piattaforma d'appoggio circolare, a guisa di un palmo di mano per sfidare la legge di gravità, che nell'intersezione con il declivio del suolo genera una sezione ellittica. Edifici a un piano, - piccoli uditori, centri per studi scientifici - si dipartono in tre direzioni dal centro della composizione verso il verde del palco delle Colline Lenin, penetrando nello spazio illimitato della collina; volumi di estrema semplicità, caratterizzati da bucatore a nastro e solo in una testata sono presenti tre volumi particolari, costituiti da porzioni di cilindro che fuoriescono dal volume del parallelepipedo. Non esiste una facciata. La combinazione dei chiari volumi crea un'insolita ricchezza plastica e spaziale di forme e di piani. L'edificio è nel contempo statico e dinamico: esso è monumentale in maniera nuova, non nel senso

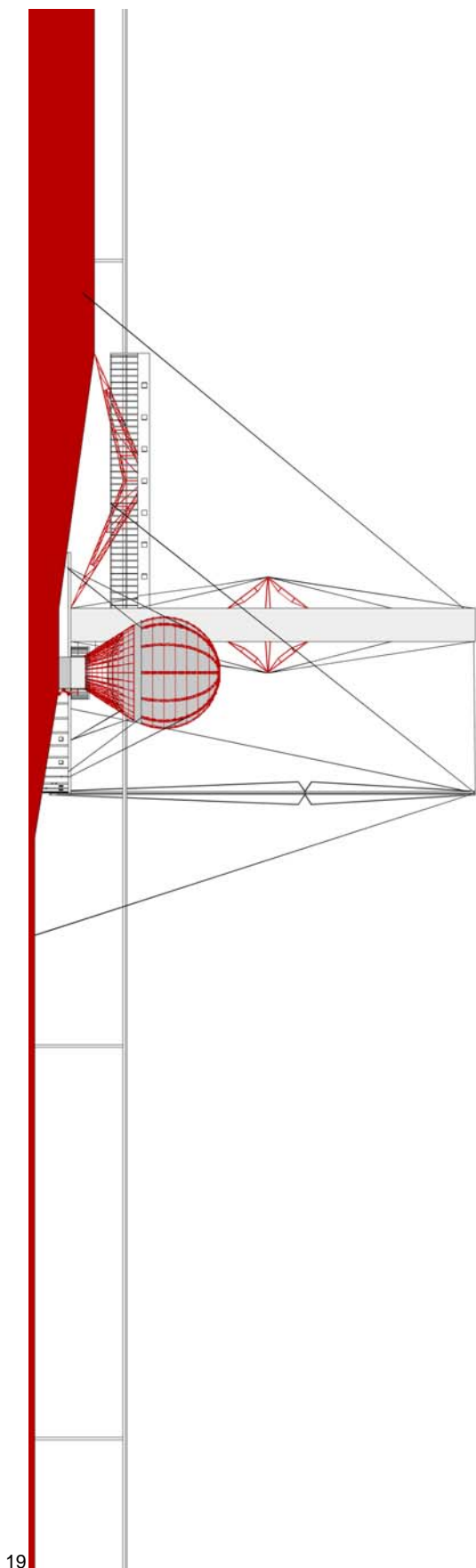
17-18. Plastico costruito da I. I. Leonidov dell'Istituto Lenin, 1927.



17



18



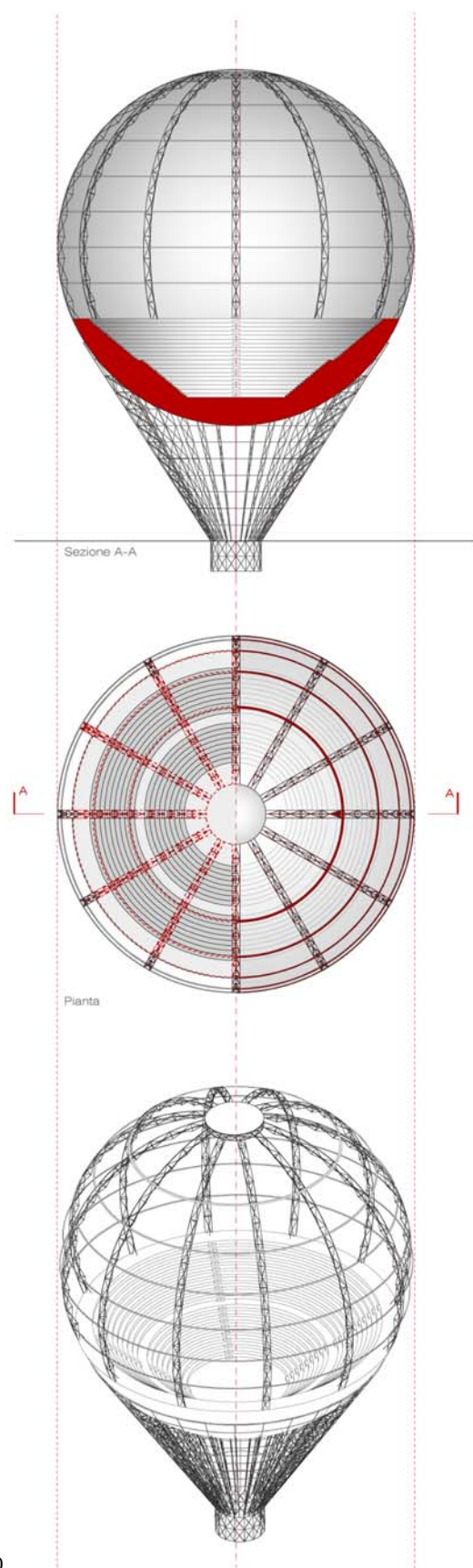
19. Prospetto laterale dell'Istituto Lenin, 1927.

tradizionale del termine ma in virtù delle possibilità offerte dalla nuova tecnologia, per il contenuto e le caratteristiche formali.

Nel disegno planimetrico, si evince una composizione di notevole interesse compositivo; gli assi degli edifici ad un piano, che si sviluppano in direzione nord-sud, perfettamente paralleli tra loro, vengono intersecati dall'asse della sopraelevata e questa intersezione trova il suo punto di forza nella piastra circolare e nei due cerchi minori, quello dell'auditorium e quello della piccola sala di lettura. L'audacia, la chiarezza e la purezza della soluzione, l'unità tra forma e funzione, la perfezione delle proporzioni, l'espressività artistica, la leggerezza e l'eleganza della costruzione, tutto si fonde in una unità inscindibile.

Edifici a forma di sfera sono stati progettati sia prima che dopo Leonidov, mai però la forma perfetta e compiuta della sfera ha trovato espressione così piena. Per primo egli ha osato staccare la sfera da terra mediante una struttura di travi reticolari che convergono nel vertice di un cono rovescio sulla piastra del basamento, e disegna il volume sferico mediante evidenti strutture metalliche che ne segnalano i meridiani ed i paralleli. Le travi del cono rovescio, oltre a sottolineare le generatrici della superficie conica di sostegno della sfera, ne esaltano la forma stessa mediante la loro esile struttura. Questa è stata un'idea tettonica e formale essenzialmente innovativa. Al fine di creare un'espressiva composizione architettonica Leonidov sfruttò con virtuosismo le massime possibilità tecnologiche ed ingegneristiche di quegli anni, avvalendosi di materiali come il ferro, il vetro e il cemento armato.

La sfera poggia sulla curva direttrice (circolare) della struttura conica di sostegno; la quale non è fissata a fondamento ma è collegata a terra nel vertice da uno "nodo cerniera", che elimina le tensioni complementari, ricevendo solo le sollecitazioni verticali. Tutte le altre sollecitazioni che vengono esercitate sul volume della sfera vengono trasmesse a dei tiranti, che ancorano il volume stesso al suolo. La costruzione del grande auditorio fu progettata da Leonidov con estrema razionalità e con l'ausilio delle nuove tecniche costruttive: l'ossatura spaziale di sostegno a griglia lavorava in pressione, i tiranti in tensione laterale. Analogamente per enfatizzare al massimo l'altezza del portale di sostegno del deposito libri e per rendere più sottili le pareti della struttura verticale, in base a considerazioni funzionali e formali, Leonidov introdusse nella parte mediana di esso delle ossature metalliche aeree collegate al vertice e alla base del portale mediante tiranti; questo



20

20. Prospetto, pianta e assonometria isometrica dell'Istituto Lenin, 1927.

consentiva di alleggerire il più possibile la costruzione, ovviare alla pericolosità dell'incurvamento longitudinale e conferire al corpo dell'edificio grande stabilità e rigidità alle sollecitazioni del vento. Queste strutture aeree metalliche vennero poste in evidenza e contemporaneamente usate come nuovi mezzi di espressività artistica; coraggiosamente Leonidov introdusse nel linguaggio dell'architettura elementi prima usati solo in edifici industriali. Egli riuscì a conferire al complesso dell'istituto di biblioteconomia leggerezza e dinamismo attraverso forme semplici esaltate da strutture di notevole complessità costruttiva che, all'epoca in cui le ideò, sembravano di difficile realizzazione.

Ciò costrinse Leonidov a calcolare meticolosamente tutta la struttura della costruzione, al fine di dimostrare l'effettiva realizzabilità del complesso; in questi calcoli gli fu di aiuto la consulenza di Urmaev, compagno di facoltà, confermatosi in seguito come ingegnere di grande capacità⁷.

Perfino maestri della nuova architettura, come i fratelli Vesnin e M. Ginzburg, non riuscirono, in alcuni dei loro progetti, a distaccarsi da una soluzione "di facciata", cioè da una concezione bidimensionale dell'architettura, cosa che invece Leonidov riuscì a raggiungere attraverso l'esaltazione e l'assemblaggio di semplici volumi stereometrici. Infatti, una grande importanza teorica per lo sviluppo delle ricerche artistiche nell'architettura moderna ebbe la rivalutazione, esplicitata nel progetto dell'Istituto Lenin, della ricchezza artistica del semplice e puro volume. Naturalmente dobbiamo mettere tra virgolette la parola "semplice", perché sia il parallelepipedo sia la sfera, enfatizzati e sospesi nello spazio, non sono affatto forme semplici; più precisamente la complessità sta proprio nell'ottenere dei volumi semplici, espressi con una tecnologia ancora poco sperimentata e conosciuta nei primi anni del novecento.

Questa "definitezza" della forma è di per sé classica, e si oppone al tentativo di articolare la grande forma.

Per immaginare chiaramente quanto fosse rivoluzionaria l'affermazione del valore estetico riferito alla definizione geometrica della grande forma architettonica è necessario ricordare che negli anni '20 la ricerca di nuove forme veniva condotta da molti sostenitori dell'architettura moderna. Rifiutato il tradizionale decorativismo architettonico degli anni precedenti, gli architetti rimasero, per così dire, sbigottiti nel dover realizzare edifici con semplici forme geometriche. I sostenitori di Leonidov erano d'accordo su un solo punto: non bisognava sostituire il vecchio decorativi-

smo con un nuovo decorativismo, come avevano cercato di fare i modernisti tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo.

Nel tentativo di rendere più espressivo l'aspetto architettonico degli edifici privi di decorazioni esteriori, alcuni architetti dettero alla forma esterna dell'edificio un dinamismo scultoreo, E. Mendelshon; altri crearono complesse composizioni associando volumi geometrici incastrati gli uni negli altri, K. Malevich, A. Nikol'skij, T. Doesburg, oppure misero in evidenza gli elementi strutturali, i lavori dei fratelli Vesnin dell'inizio degli anni 20; talvolta utilizzarono la moderna tecnica costruttiva per creare composizioni simboliche, V. Tatlin; altri cercarono una costruzione razionale per forme architettoniche espressive scelte a priori, N. Ladovskij; sottolinearono l'interdipendenza funzionale delle parti dell'edificio, M. Ginzburg, W. Gropius; oppure la tensione interna della stessa forma architettonica K. Mel'nikov.

In tutta questa diversità di indirizzi, Leonidov fu forse uno dei primi a volgere l'attenzione alle grandi possibilità espressive di una forma estremamente pura.

Il merito di Leonidov fu nel vedere il fondamento dell'espressività artistica dell'edificio non nella modulazione grafica della superficie della facciata o nell'esaltazione del gioco del chiaroscuro ma piuttosto nella forma pura e definita.

Leonidov attribuiva in generale grande importanza alla giusta utilizzazione dei materiali da costruzione, considerandola uno dei fattori decisivi nella determinazione dello stile e della composizione architettonica nel suo complesso, insieme alle condizioni sociali e di vita insite nella Russia post-rivoluzione, che egli intendeva migliorare⁸. Affinché l'architettura moderna potesse assimilare pienamente le possibilità compositive delle più moderne tecniche costruttive, Leonidov riteneva che unica valida soluzione del problema sarebbe stata una stretta collaborazione tra architetto e ingegnere già nel primissimo stadio della progettazione⁹.

Nel progetto dell'Istituto Lenin si sono fuse sia le nuove funzioni sociali che le nuove tecniche costruttive (costruzioni con tiranti, superfici vetrate, strutture metalliche a vista, etc.), sia la nuova forma architettonica che le nuove concezioni urbanistiche. Nel fare un bilancio della prima esposizione dell'architettura moderna, nella quale il progetto dell'Istituto Lenin occupò una posizione di primo piano, M. Ginzburg così scrisse nella rivista Sa:

"Eseguito brillantemente, con una serie di raffinati disegni

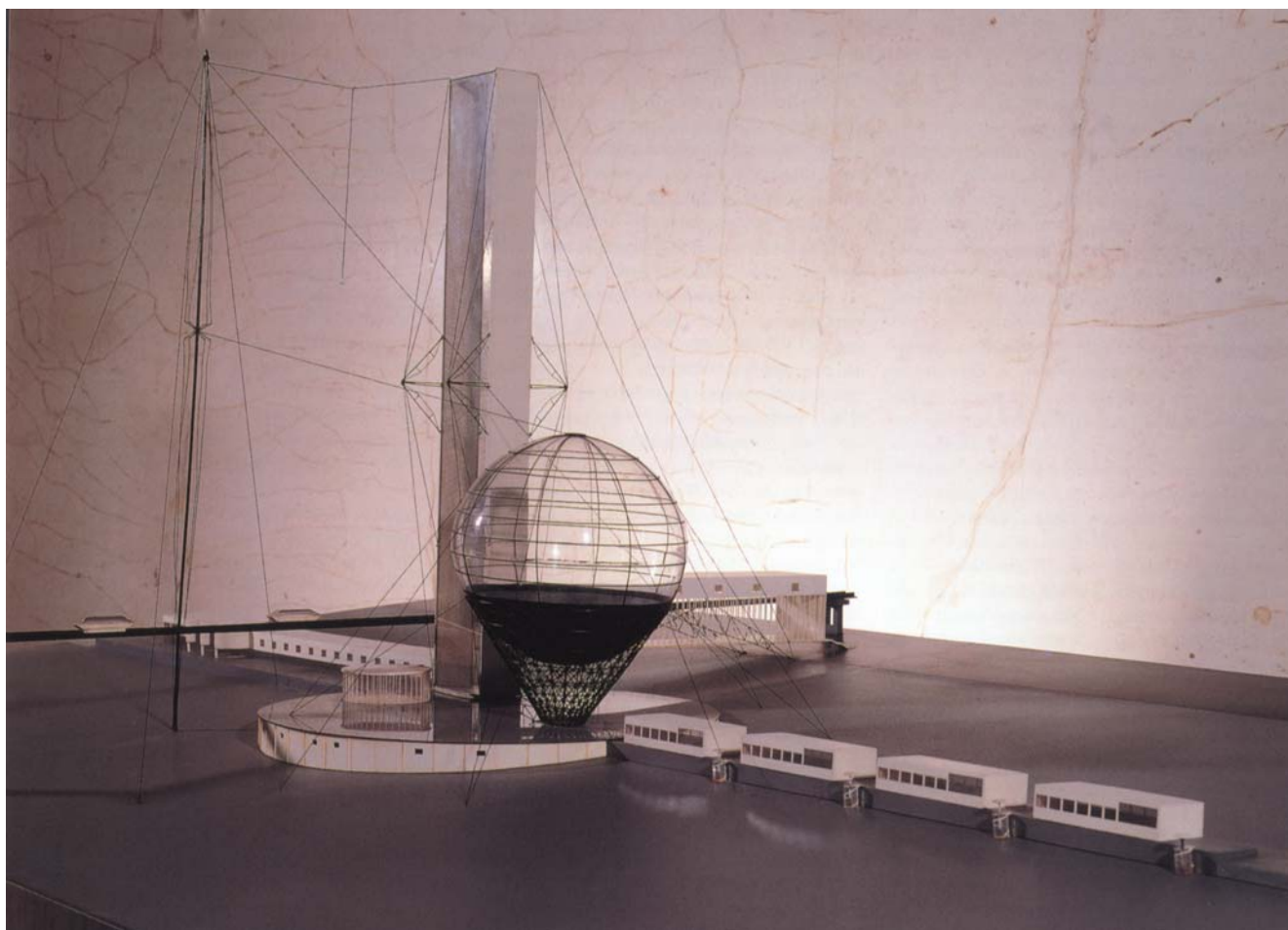
grafici e un modello, questo lavoro è per noi tanto più prezioso in quanto costituisce una rottura con quel sistema di metodi, schemi ed elementi che per noi sono diventati d'uso comune e abituali come risultato di un'unità del metodo nel migliore dei casi, nel peggiore come minaccia di banalità stilistica²¹⁰.

In questo progetto si manifestava la nuova concezione leonidoviana dei principi di edificazione della città moderna e dell'organizzazione spaziale dei suoi elementi. Leonidov collocò il suo complesso scientifico-sociale sulle colline Lenin, nella nuova città, distribuendolo i volumi liberamente sul territorio circostante.

Questa costruzione non rappresenta lo spazio organizzato nell'edifici ma un edificio nello spazio. Lo spazio ha un ruolo non subordinato ma unificante; ordinato da tre assi cartesiani mutuamente ortogonali rappresentati rispettivamente dai volumi degli edifici ad un piano (asse delle x), della sopraelevata (asse delle y) e della dominante in altezza del volume verticale (il deposito dei libri - asse delle z). Questo metodo degli assi cartesiani fu ulteriormente sviluppato da Leonidov in altri progetti, negli anni 1927-32.

È importante sottolineare che un giudizio altamente posi-

21. Plastico del modello dell'Istituto Lenin, 1927
(modello ricostruito dal MUAR di Mosca).



vo sul progetto dell'istituto Lenin fu dato sia dai costruttivisti che dai razionalisti, i quali polemizzavano con le concezioni artistiche dei primi. Nelle carte personali di Leonidov studente al Vchutemas – sono conservati due giudizi, datati agosto 1927, sulle sue capacità artistiche: essi erano stati espressi dai leader delle due tendenze innovative più influenti dell'architettura sovietica degli anni '20 e precisamente da N. Ladovskij (Asnova) e da A. Vesnin (Osa).

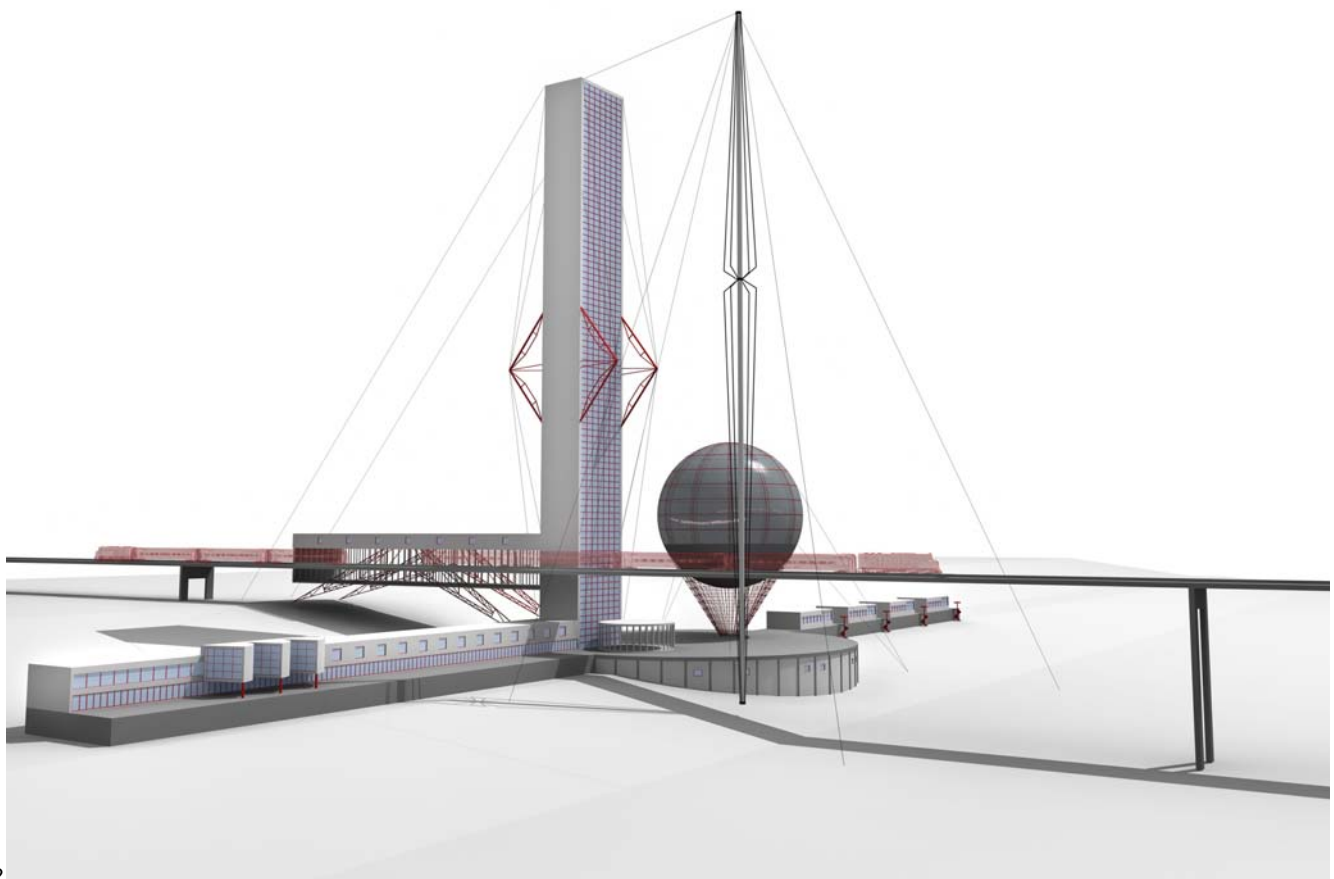
“L'architetto Leonidov scriveva N. Ladovskij – ha dimostrato nel suo lavoro di laurea molta inventiva e molto talento. Il lavoro è pervaso di cultura artistica progressiva e di amore per le concezioni tecniche [...] credo di non sbagliarmi nel concludere che egli possiede eccellenti capacità di progettista”.

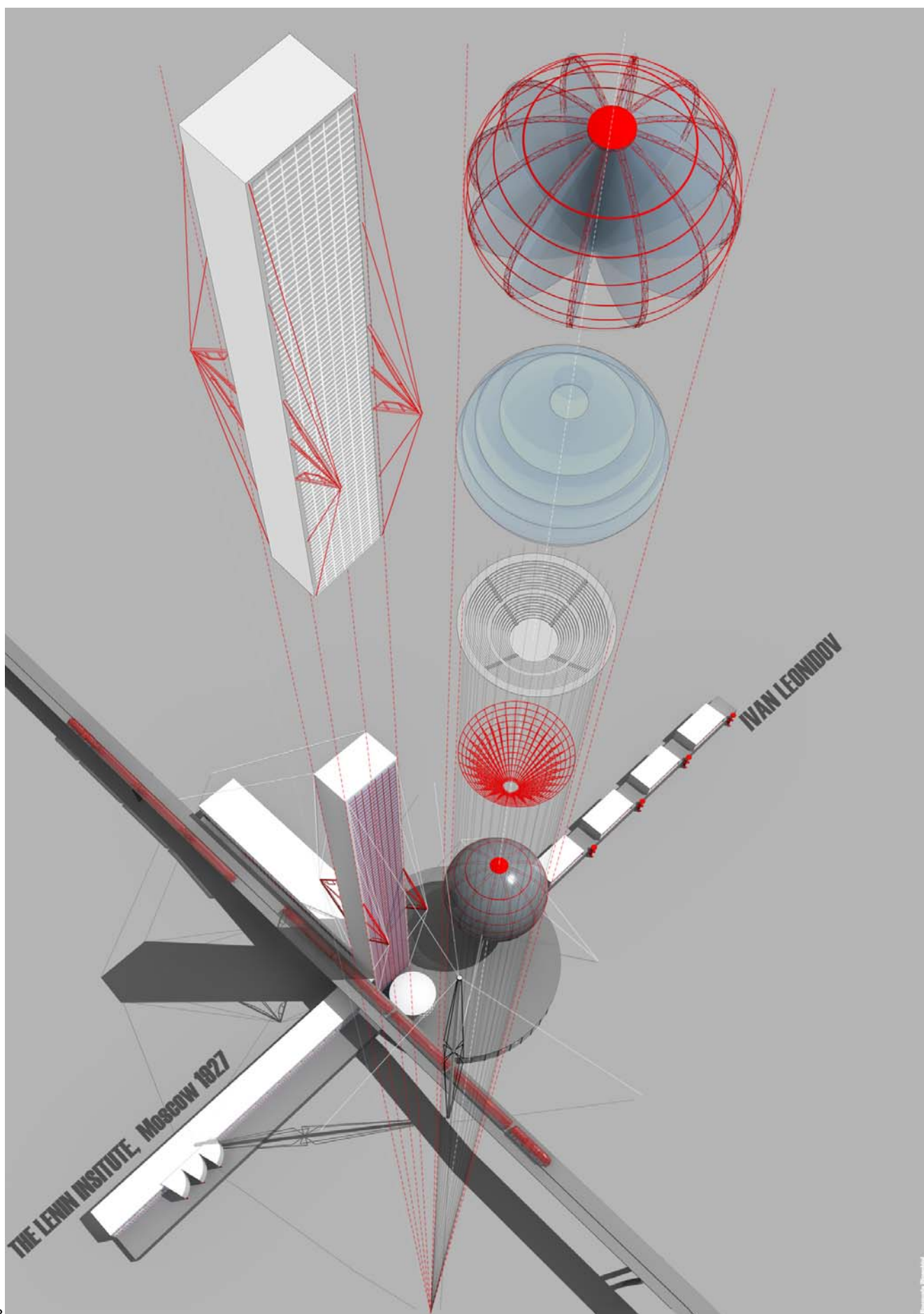
Nel giudizio scritto da A. Vesnin, e firmato da alcuni altri professori del Vchutemas, si diceva: “I. I. Leonidov, attivo nella progettazione architettonica al Vchutemas, si è sempre distinto per la sua originale concezione dell'architettura, per la grande inventiva e la sensibilità verso le nuove forme architettoniche proposte dalla vita.

[...] Nel suo lavoro di laurea, Istituto centrale Lenin, egli ha impostato con grande inventiva e acuta composizione della forma architettonica il problema dell'architettura moderna”¹¹.

22. Prospettiva a quadro verticale dell'Istituto Lenin, 1927.

23. Prospettiva a quadro inclinato.





Di non minore interesse risultano le testimonianze raccolte nel libro di Lidija Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo*, fatte dai colleghi di corso di Leonidov.

I suoi compagni ricordano con quale tensione e ardore egli lavorasse nella comune studentesca al suo progetto di laurea.

Pensava molto, eseguiva con matita ben temperata piccoli schizzi estremamente precisi, costruiva modelli, e poi, quando tutto gli era completamente chiaro, costruiva molto rapidamente i disegni definitivi.

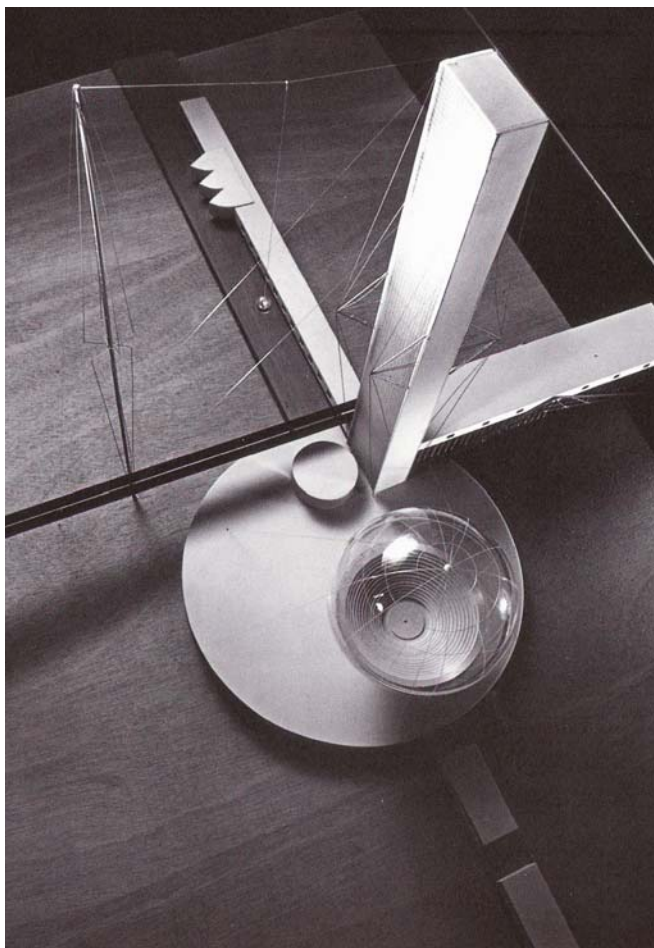
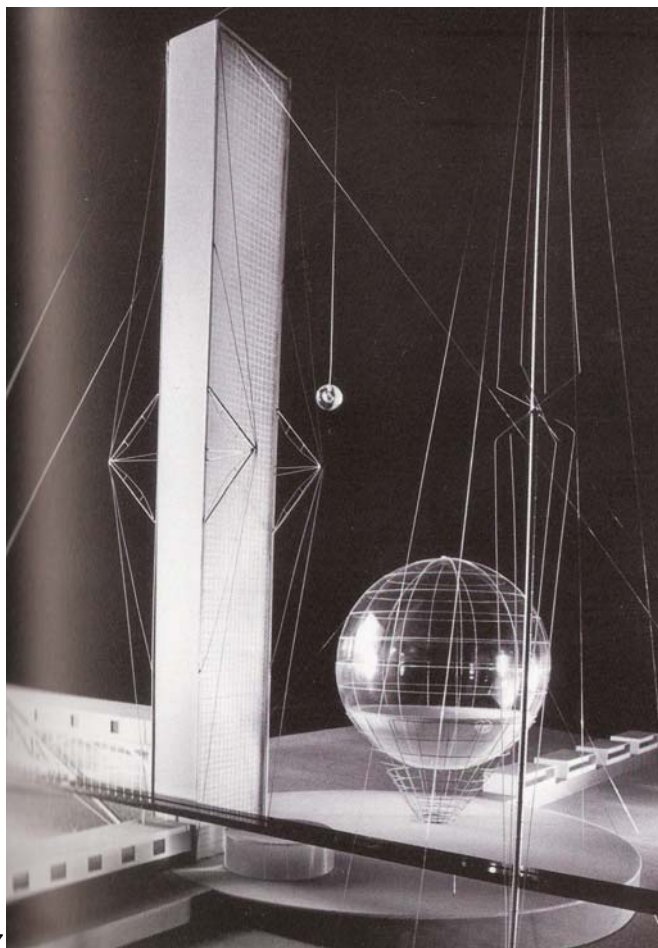
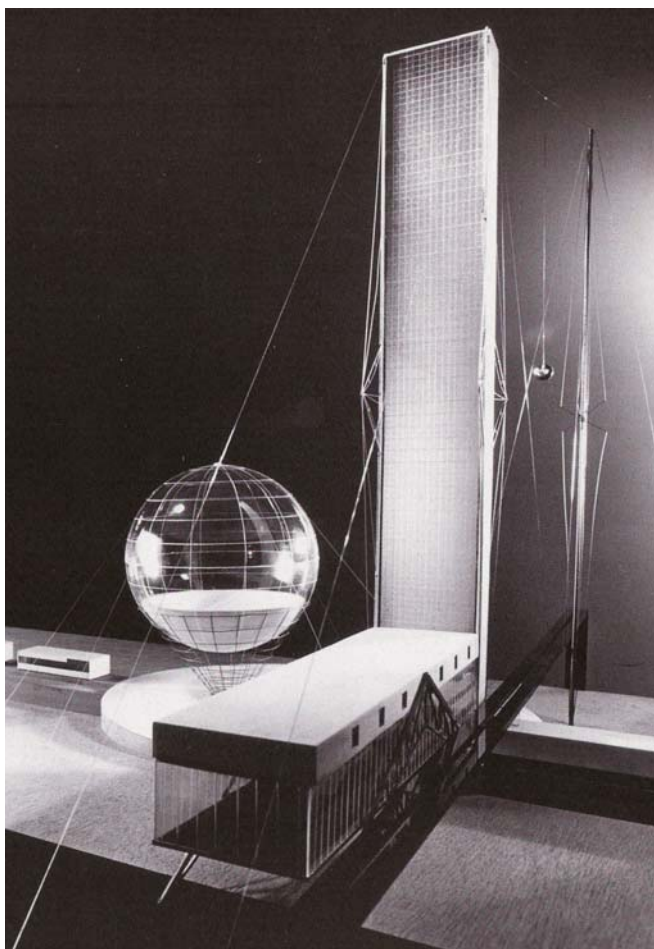
Per presentare il suo progetto, realizzò con grande abilità ed in maniera del tutto nuova un grande modello che di per se stesso è già un'opera d'arte¹².

Queste "recensioni" sulla persona e sul progetto della tesi di laurea di Leonidov ci fanno comprendere non solo della grande stima di cui si circondava, dal corpo docenti ai suoi colleghi della comune studentesca, ma ci mostrano con maggiore chiarezza l'indubbia genialità ribelle del giovane architetto.

Ampiamente pubblicato sia in Russia che all'estero il progetto dell'istituto Lenin ha esercitato un'influenza diretta o indiretta su molti progetti e costruzioni del suo tempo: il progetto per il monumento a Colombo di A. Susev (1929), il complesso centrale dell'Esposizione mondiale di New York (1939), il palazzo del Comecon a Mosca (1967), il progetto del centro di calcolo di Ivanovo dell'architetto L. Pavlov, il progetto del municipio di Toronto dell'architetto finlandese V. Revel (1958-1965), il centro governativo di Brasilia, creato da Oscar Niemeyer nel 1959-60, e su molti altri ancora fino ad arrivare ai nostri giorni, risentono in maniera inequivocabile dell'insegnamento di Leonidov.

In seguito ai riconoscimenti sul progetto di laurea di Leonidov il consiglio scientifico del Vchutemas, gli offrì sia di rimanere nell'istituto come aspirante docente che un viaggio premio all'estero che egli però rifiutò. Nel 1928, su iniziativa di molti studenti venne chiamato ad insegnare al Vchutein¹³, dove formò con alcuni suoi allievi un'equipe artistica che successivamente collaborerà con lui in numerosi progetti.

24-27. Modello ricostruito dell'Istituto Lenin, 1927, dall'Università di Stoccarda, allievi A. Mutschelknaus, J. Voss, 1992-93.

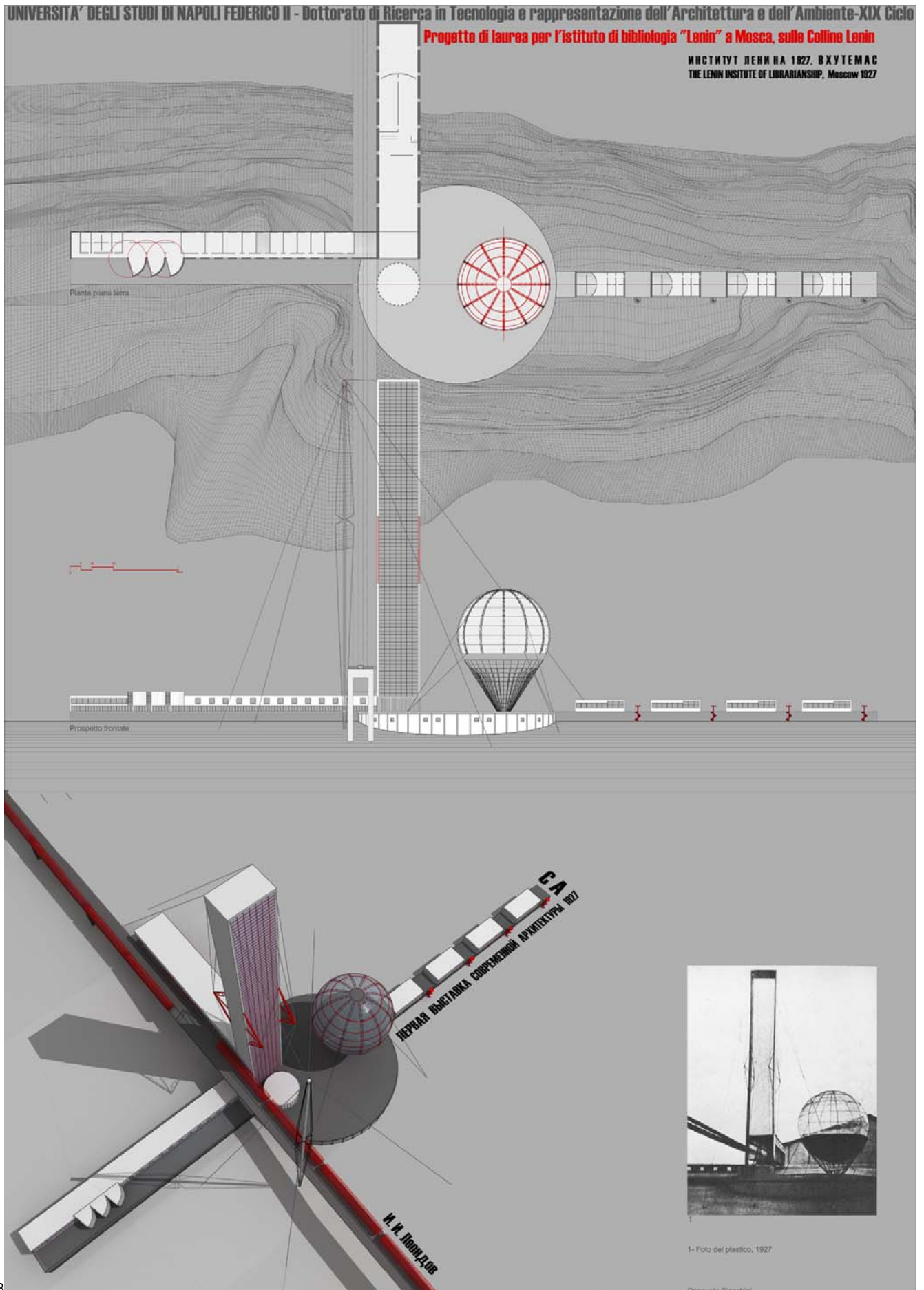


ISTITUTO DI BIBLIOLOGIA “LENIN”, 1927

È buona norma rappresentare un progetto di architettura prima mediante un disegno mongiano che ne evidenzi le caratteristiche metriche e modulari per poi passare ad una rappresentazione assonometrica e prospettica che ne esalti le caratteristiche spaziali. In questo lavoro di ricerca e di ricostruzione dei progetti di Leonidov l'intento è stato quello di fondere le due cose; più precisamente, fornire al lettore un documento grafico "concluso" che ne evidenzi sia gli aspetti metrici e modulari che compositivi e formali. Le tecniche e i metodi di rappresentazione utilizzati per ricostruire il progetto di laurea dell'Istituto Lenin cercano di fondere la ricostruzione attuata mediante le doppie proiezioni ortogonali con quella delle proiezioni centrali per far cogliere sia le peculiarità metriche e stereometriche che compositive e spaziali in un unico elaborato grafico; infatti una delle caratteristiche di maggiore rilievo di questo progetto è lo sviluppo dei volumi nel sistema proiettivo.

Nonostante l'utilizzo di semplici forme geometriche, il progetto dell'Istituto Lenin presenta una complessa articolazione volumetrica, che per una migliore comprensione, richiede una duplice rappresentazione che esalti sia le soluzioni tecnologiche che morfologiche. Edifici a un piano si dipartono in tre direzioni dal centro della composizione verso il verde del parco, mentre un'esile torre, irrigidita da una struttura metallica, disegnano nello spazio una terna di assi cartesiani.

L'Istituto Lenin si configura come un sistema di volumi stereometrici, che si sviluppano in pianta secondo due assi ortogonali: l'uno segna il percorso della linea ferrata dei binari ferroviari, che collega in senso trasversale il complesso al centro di Mosca, l'altro articolato da semplici volumi che seguono l'andamento orografico delle curve di livello.



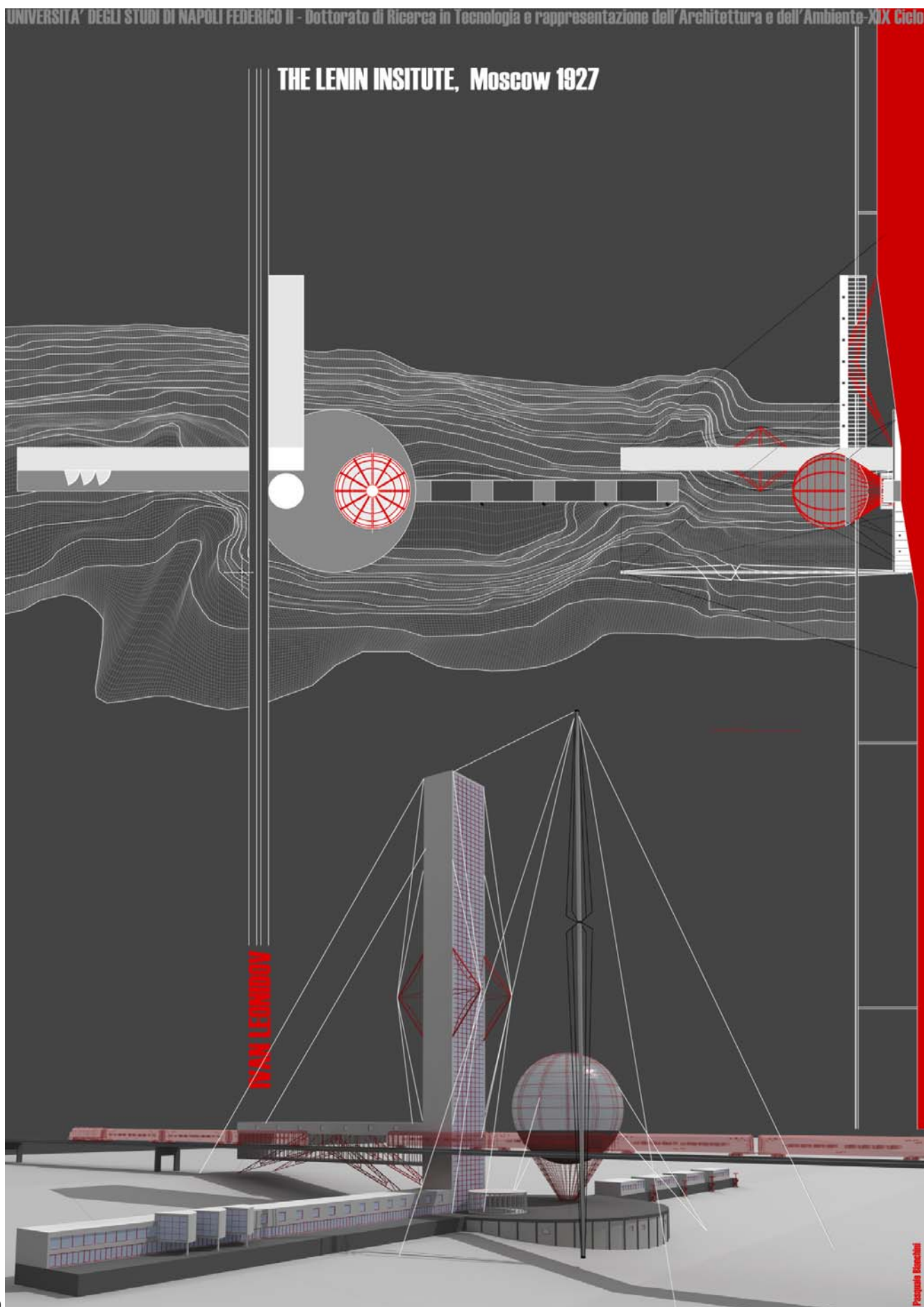
ISTITUTO DI BIBLIOLOGIA “LENIN”, 1927

Osservando la pianta delle coperture dell'Istituto Lenin svincolata dal suo contesto ambientale, sembra di vedere un quadro suprematista, caratterizzato da forme geometriche, pure combinate elegantemente; in realtà i volumi dell'elegante composizione si sviluppano su di una superficie scoscesa delle colline Lenin, rappresentata mediante una mesh in fil di ferro ottenuta dalla modellazione tridimensionale computerizzata, che fa da sfondo all'impianto dell'articolata struttura delle biblioteche. Infatti come si evidenzia nel prospetto laterale la sezione del suolo mostra che l'unico volume che si interseca con il piano orografico è la superficie cilindrica del basamento dell'auditorium, mentre i semplici volumi ad un piano della sala lettura e degli uffici si sviluppano parallelamente alle curve di livello. L'intersezione tra la base cilindrica e la superficie del terreno genera una "sezione ellittica" ben evidente nella prospettiva a quadro verticale dell'intero complesso.

In senso trasversale la linea ferrata dei treni e il volume sorretto da due tralicci reticolari asimmetrici in acciaio si liberano nell'aria senza mai toccare il suolo.

Le esili strutture verticali dell'antenna radio e del deposito libri sono fissate al suolo da una serie di tiranti metallici che sembrano trattenerla e fissarla donandole una insolita leggerezza.

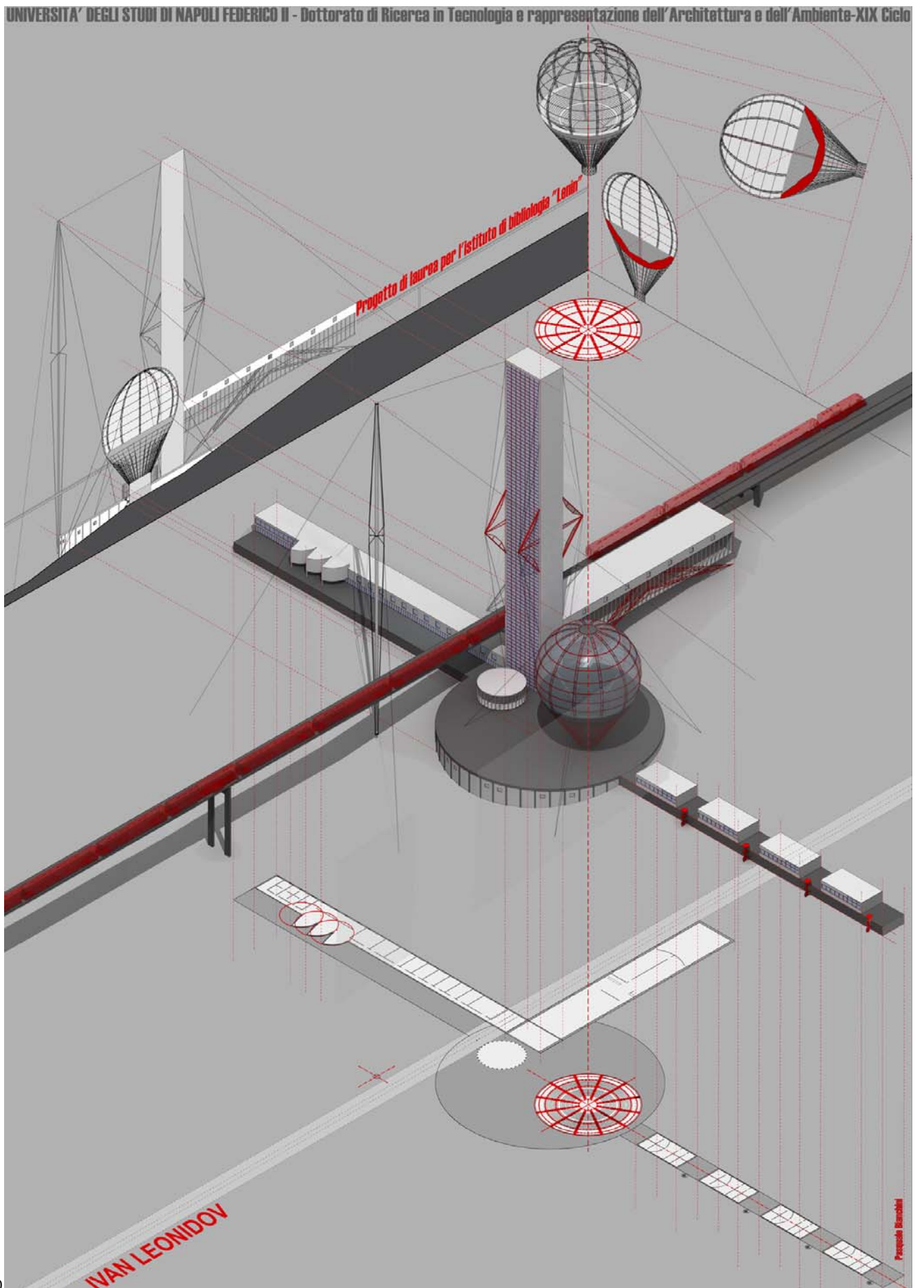
Una tale metodologia di rappresentazione viene, dunque, finalizzata all'indagine più intima dell'opera architettonica, al recupero della qualità topologiche e morfogenetiche così individuate, all'uso appropriato e flessibile dei metodi di rappresentazione.



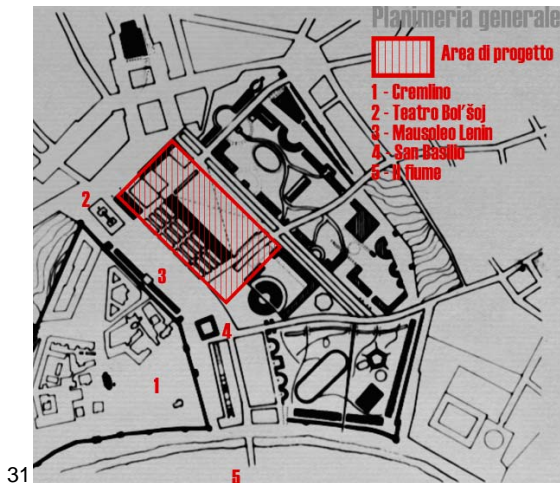
ISTITUTO DI BIBLIOLOGIA “LENIN”, 1927

Una lettura immediata dei singoli elementi costitutivi del progetto dell'Istituto Lenin si ottiene dalla proiezione parallela dell'assonometria ortogonale. Infatti, per una migliore comprensione delle articolazioni dello spazio dell'intero complesso, alle proiezioni mongiane che frazionano in due immagini distinte le sezioni orizzontali e quelle trasversali, si devono affiancare altri metodi di rappresentazione quali l'assonometria, che meglio ne esprime i contenuti spaziali e fornendo rappresentazioni più vicine all'immagine visiva, sono capaci, nel passaggio dalla geometria elementare, a quella affine e proiettiva, di dare maggior rilievo ai caratteri più profondi dello spazio, sottolineando la valenza dinamica della configurazione.

La rappresentazione assonometrica ortogonale, che risulta dalla trasformazione omologica della pianta del piano terra, assume un ruolo assai pregnante, infatti, il confronto tra la pianta assonometrica e l'allusiva tridimensionalità dell'immagine assonometrica evidenziano il rapporto tra valori metrici e valori configurativi, tra significato e significante. Il dinamismo architettonico dell'organismo architettonico viene enfatizzato dalla metodologia di lettura geometrico-configurativa. Anche il prospetto sul piano coordinato xy evidenzia queste relazioni metriche ed inoltre sottolinea anche le relazioni tra il piano orografico e il complesso architettonico. La pianta ed il prospetto assonometrico, trattati a linee nere, mediante le rette di richiamo, si contrappongono ed evidenziano il rapporto tra l'illusione tridimensionale ottenuta dall'assonometria renderizzata e l'articolazione dei volumi stereometrici disegnati.



4.3 Narkomtja prom (Commissariato Popolare dell'Industria pesante), Mosca 1934



Nel 1933 il territorio sovietico, alla guida di Stalin, stava vivendo un momento di transizione estremamente delicata, passando dal primo al secondo piano quinquennale, che prevedeva una maggiore industrializzazione delle strutture produttive. Tra la fine del 1931 ed il 1932, le maggiori competenze amministrative erano state ripartite in tre Commissariati di nuova formazione, il Commissariato del Popolo dell'Industria Pesante (Narkomtja prom), quello per l'Industria leggera e quello per l'Industria forestale. Queste furono, in sintesi, le condizioni e le premesse che fecero scaturire la decisione di bandire un concorso di progettazione per la sede del Narkomtja prom¹⁴.

L'area prescelta era situata sul lato orientale della Piazza Rossa prospiciente il Cremlino e sull'asse del mausoleo di Lenin¹⁵.

Nel bando di concorso non se ne faceva esplicito riferimento, ma era evidente l'intenzione di attribuire un valore simbolico a tale localizzazione. Al ministero economico più importante venne assegnato il luogo più prestigioso del centro storico della capitale, quasi a sottolineare l'avvenuta riconciliazione tra sviluppo e tradizione, tra rivoluzione e storia.

Il Narkomtja prom doveva in realtà far parte di una complessa opera di ristrutturazione dell'intero cuore storico di Mosca, anche con interventi di demolizione di antichi complessi situati nella Kitaj Gorod e ricostruzioni di edifici e nuovi spazi pubblici. In tale contesto la stessa Piazza Rossa, ritenuta insufficiente rispetto alle esigenze di rappresentatività per le parate e le manifestazioni del partito, doveva allargarsi, eliminando alcuni edifici che apparivano ingombranti.

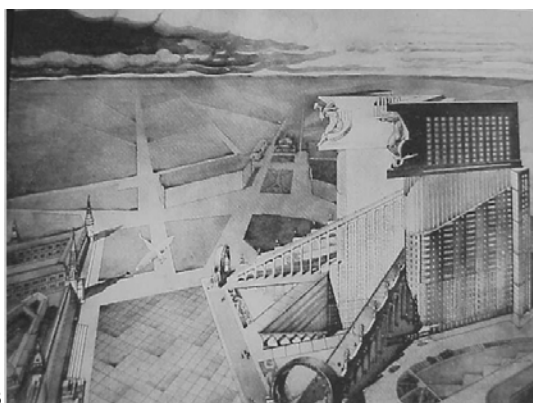
Il concorso per la casa del Narkomtja prom di Mosca si svolse in due tappe. Nella prima fase di concorso furono invitati a partecipare, oltre a Leonidov un variegato gruppo di progettisti quali Ginzburg e Lisagor, A. e V. Vesnin, Mel'nikov, Fidman, Fomin.

Nel 1934, nel numero 10 della rivista "Arkhitektura SSSR"

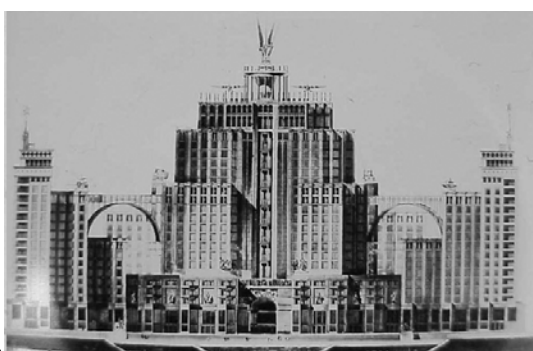
31. Planimetria generale della Piazza Rossa, Mosca, 1932.



32



33



34

32. I. Golosov, Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtja prom, Mosca 1932.

33. K. Mel'nikov, Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtja prom, Mosca 1932.

34. Mordinov, Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtja prom, Mosca 1932.

vennero pubblicati i progetti in concorso, accompagnati da alcune note esplicative degli autori.

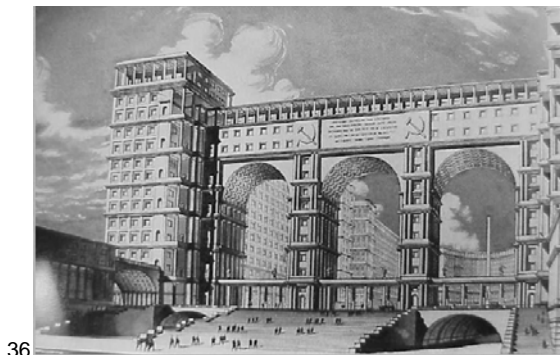
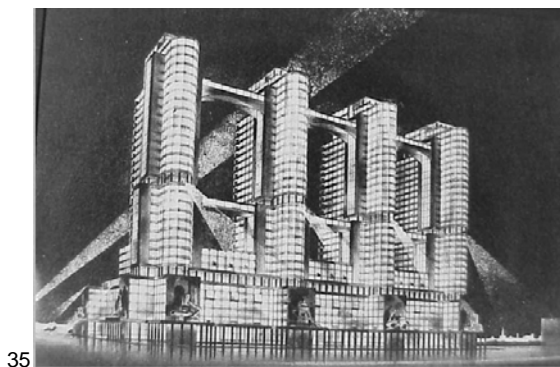
In tutti i progetti si evince che in maniera diversa tutti utilizzarono il "grattacelo urbano" per accogliere i centri direzionali del colossale programma di industrializzazione del primo piano quinquennale; infatti, bisogna ricordare che il concorso per questo edificio si svolse nel periodo di ostentata gigantomania del regime la quale non potè non influire sull'impostazione dei progetti che diedero i diversi partecipanti. Quasi tutti ritennero di dover creare un grandioso e monumentale edificio, dando poca importanza a problemi di ordine funzionale.

Tra i vari progetti, maggiormente esplicitativi di significati ideologici e fantasmagorici, sicuramente vanno ricordati, oltre quello di Leonidov, il progetto di Ginzburg e quello di Mel'nikov: nel primo una serie di grattacieli posti in fila vengono collegati da grandi strutture ad arco, nel secondo uno strano corpo a pianta cruciforme, al quale si accede con una scala all'aperto alta 160 metri posta in asse con il mausoleo di Lenin, si sviluppa in verticale con l'ausilio di motivi figurativi dell'industria con composizioni di oggetti della produzione¹⁶.

Di notevole interesse risulta un frammento del breve editoriale che presentava la pubblicazione dei progetti in concorso nella rivista "Arkhitectura SSSR": "Tra tutti i progetti presentati, occorre soffermarsi specialmente sui due che presentano un carattere apertamente utopico e formalistico: i progetti degli architetti Leonidov e Mel'nikov. Questi progetti ricordano quel periodo della storia dell'architettura sovietica in cui un simile utopismo era considerato una virtù e in cui la creazione di astrazioni architettoniche era considerata segno di un pensiero architettonico progressista. Ora progetti come quelli di Leonidov e Mel'nikov sembrano solo un casuale anacronismo e non suscitano altro che un senso di rabbia per due autori che hanno applicato a sproposito la loro eccezionale fantasia artistica e il loro indiscutibile talento grafico¹⁷".

Nel 1936 i lavori per la progettazione della Casa del Narkomtja prom proseguirono. Il luogo di edificazione venne cambiato. Ora si ipotizzava di allontanare la Casa del Narkomtja prom dalla Piazza Rossa, oltre i Mercati. Leonidov e K.S. Mel'nikov, nonostante le indubbie qualità dei loro progetti, non furono invitati a partecipare al nuovo concorso.

Dal testo dell'editoriale, possiamo constatare come "la fantasia artistica fuori dal comune e l'indiscutibile talento grafico" di Leonidov non fossero messi in dubbio neanche dai



35. Fratelli Vesnin, Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia prom, Mosca 1932.

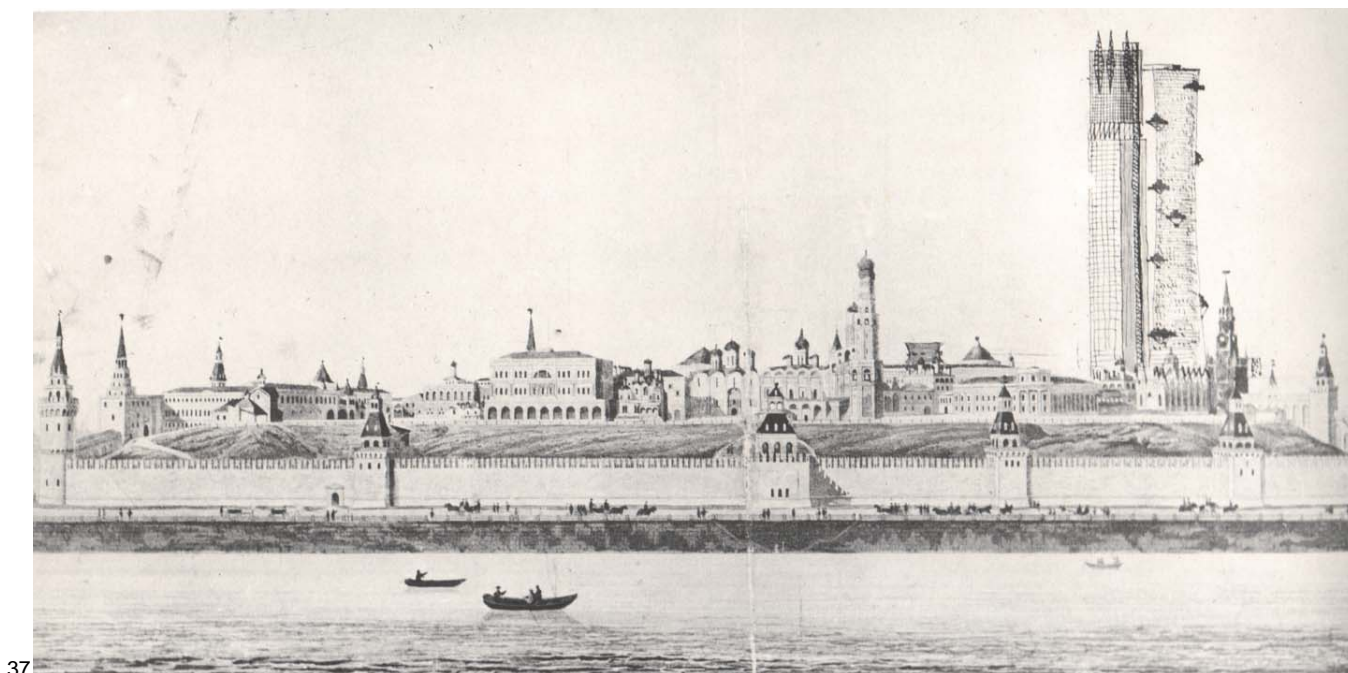
36. I. Fomin, Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia prom, Mosca 1932.

37. I. Leonidov, Fotomontaggio di una vista del Cremlino dal fiume Moscovia con la Sede del Narkomtia prom, 1932.

suoi avversari. Il problema è che la fantasia e il talento, proprio perché intrinsecamente uniti, sembravano essere fuori moda e poco adatti a quegli anni. Con il sorgere della chiara consapevolezza della necessità di risollevare la qualità professionale in architettura, la scala dei valori architettonici si era spostata, infatti, verso altri spazi culturali; un ritorno all'eredità della storia¹⁸.

Questo fu il periodo della riorganizzazione artistica dell'architettura sovietica, quando certe concezioni imperanti furono sostituite da altre. Cambiò il tipo stesso dell'architetto. Gli architetti trascinati dalle ricerche su tipologie di edifici nuovi dal punto di vista sociale, impegnati nell'elaborazione di progetti innovatori ed in esperimenti estetico-formali, furono sostituiti da architetti che studiavano zelantemente su monumenti dell'Antichità Classica, del Rinascimento e del Neo-Classicismo.

Si può dire, senza esagerare, che il progetto di Leonidov fu il migliore, anche se al concorso parteciparono quasi tutti gli architetti sovietici più in vista. L. Lisickij, che valutò i risultati di questo concorso, suddivise gli autori dei progetti in due gruppi: il primo comprendeva quelli che non avevano saputo trovare il giusto equilibrio tra il nuovo edificio con i monumenti storici circostanti e il secondo che comprendeva quelli che avevano sentito questo problema ed erano riusciti a dare una giusta impostazione progettuale. In questo secondo gruppo Lisickij fece rientrare anche Leonidov il quale fu l'unico, come è evidente dall'articolo scritto da Lisickij stesso, che cercò di trovare un'unità nel nuovo complesso: Cremlino, Cattedrale di San Basilio e nuovo insediamento¹⁹.



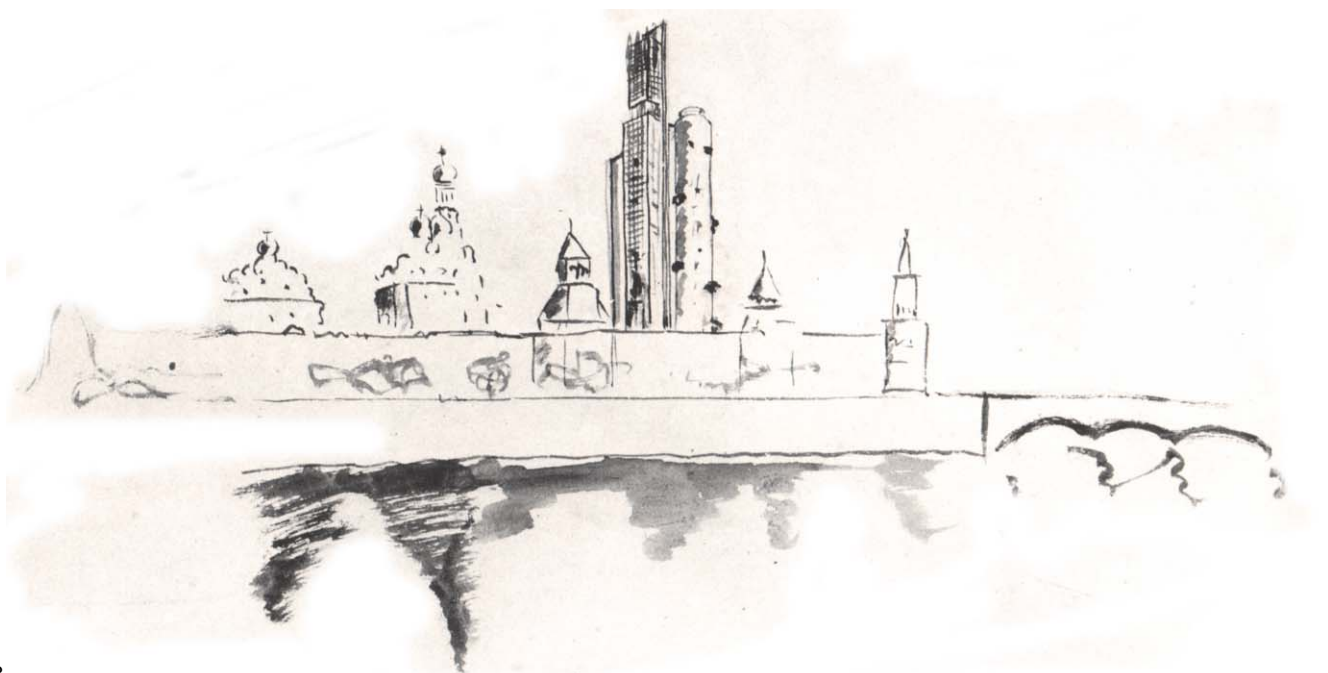
Leonidov esordì nella sua nota esplicativa esponendo proprio il problema urbanistico: “fino ad oggi il Cremlino e la Cattedrale di San Basilio hanno rappresentato il centro architettonico di Mosca. È naturale che la costruzione di una nuova imponente struttura sulla Piazza Rossa muterà anche il ruolo ricoperto dai singoli monumenti all'interno di questo complesso del centro di Mosca.

Ritengo che l'architettura del Cremlino e della Cattedrale di San Basilio debba essere subordinata a quella della Casa del Narkomtja prom, e che l'edificio dello stesso Nkt debba occupare una posizione centrale all'interno della città.

L'architettura della Piazza Rossa è una musica sottile e maestosa. L'inserimento in questa sinfonia di un nuovo strumento, di portata colossale e dal suono intenso, è possibile solo a condizione che questo strumento sia quello principale e sovrasti, per qualità architettonica, tutti gli altri edifici del complesso²⁰.

Per Leonidov l'edificio del Narkomtja prom rappresenta soprattutto una nuova verticale urbanistica; una verticale proiettata verso l'alto mai vista prima di allora, che superava di molto le costruzioni circostanti e avrebbe conservato a lungo il ruolo dominante nella struttura urbanistica della città di Mosca. Proprio il campanile di Ivan il Grande, e non la Cattedrale di San Basilio, rappresenta infatti il vero interlocutore dell'edificio del Narkomtja prom e del centro storico. Questo è in un certo senso il modello del nuovo grattacielo proposto da Leonidov, costituito anch'esso da tre volumi come il complesso del Campanile di Ivan, aperti frontalmente sulla piazza Ivanovskaja nel Cremlino.

38. I. Leonidov, Schizzo dal fiume Moscova del progetto del Narkomtja prom, 1932.





39

39. I. Leonidov, Schizzo delle Torri del Narkomtja prom dal campanile di S. Basilio, 1932.

40. I. Leonidov, Prospetto accidentale del Narkomtja prom, 1932.

41. I. Leonidov, Plastico del Narkomtja prom, 1934.

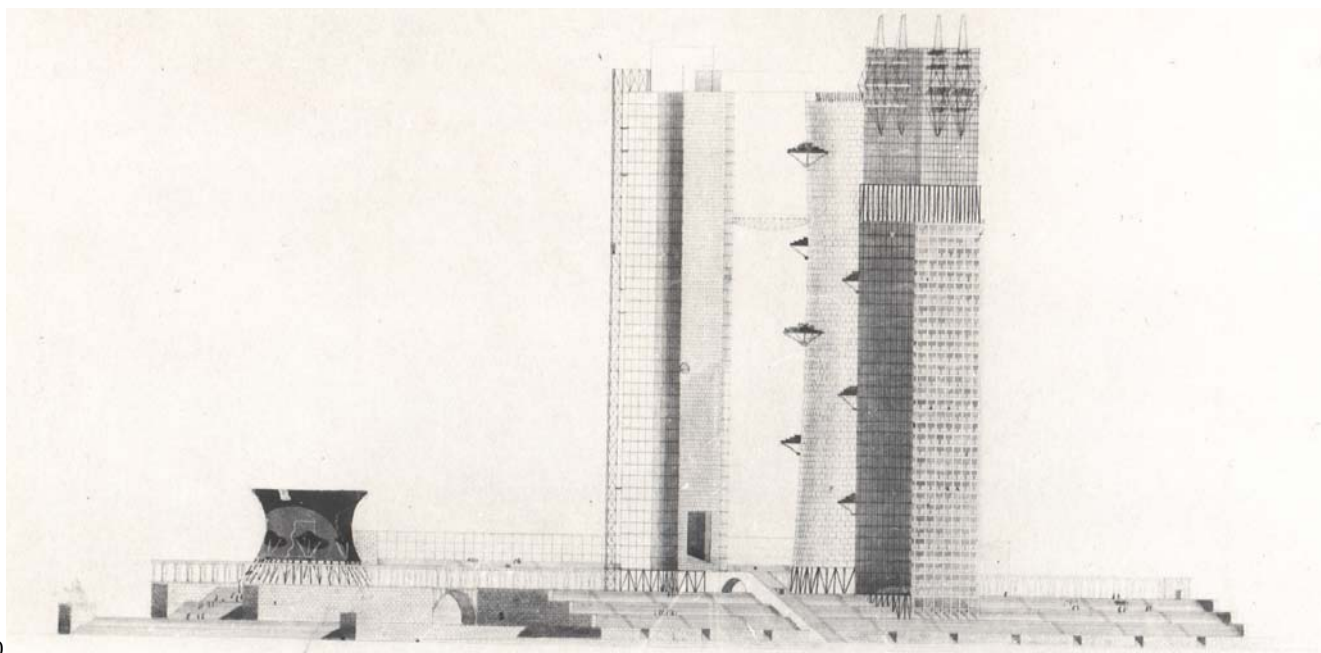
42. Prospettiva a quadro verticale del Narkomtja prom.

43. I. Leonidov, Pianta piano terra del Narkomtja prom, 1932.

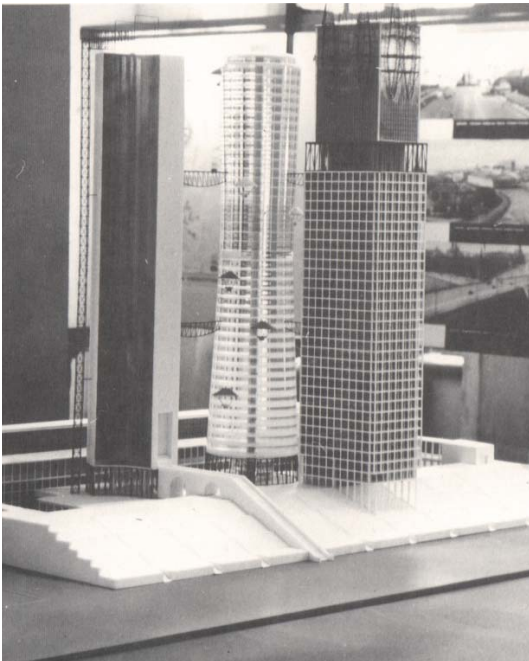
Leonidov, probabilmente, non avendo sotto mano il panorama attuale del Cremlino, tratteggia il profilo dell'edificio progettato in un acquerello del 1823, stampato in forma di cartolina. Per l'autore è importante che in questa raffigurazione si riconosca sul lato del fiume Moscova l'intero complesso del Campanile di Ivan, la cui combinazione con il volume del Narkomtja prom consente di far capire come egli interpreti coscientemente l'edificio più importante della capitale come una variazione *sui generis* del complesso storico.

Leonidov rivolge grande attenzione alla ricerca del profilo del nuovo volume; per lui, a differenza della maggior parte dei partecipanti al concorso, è importante inserire l'edificio all'interno del complesso della Piazza Rossa, ma lo sono altrettanto i rapporti di proporzione tra il nuovo edificio e il contesto storico. Non a caso una parte significativa del progetto è costituita da schizzi e disegni che raffigurano il Cremlino visto dalla parte del fiume e da varie illustrazioni della Cattedrale di San Basilio, considerata dall'autore elemento compositivo principale all'interno dell'ambiente che circondava da vicino il nuovo complesso. La Cattedrale di San Basilio si inserisce visivamente nella composizione come un elemento che mette in evidenza la novità e la diversità di forma della verticale del Narkomtja prom, come a confermare la formulazione di Leonidov, secondo cui "i motivi storici devono essere strutturalmente subordinati secondo il principio del contrasto estetico a questo oggetto principale".

Come sempre, e a maggior ragione in questo caso, Leonidov non si limitò solo a progettare l'architettura di



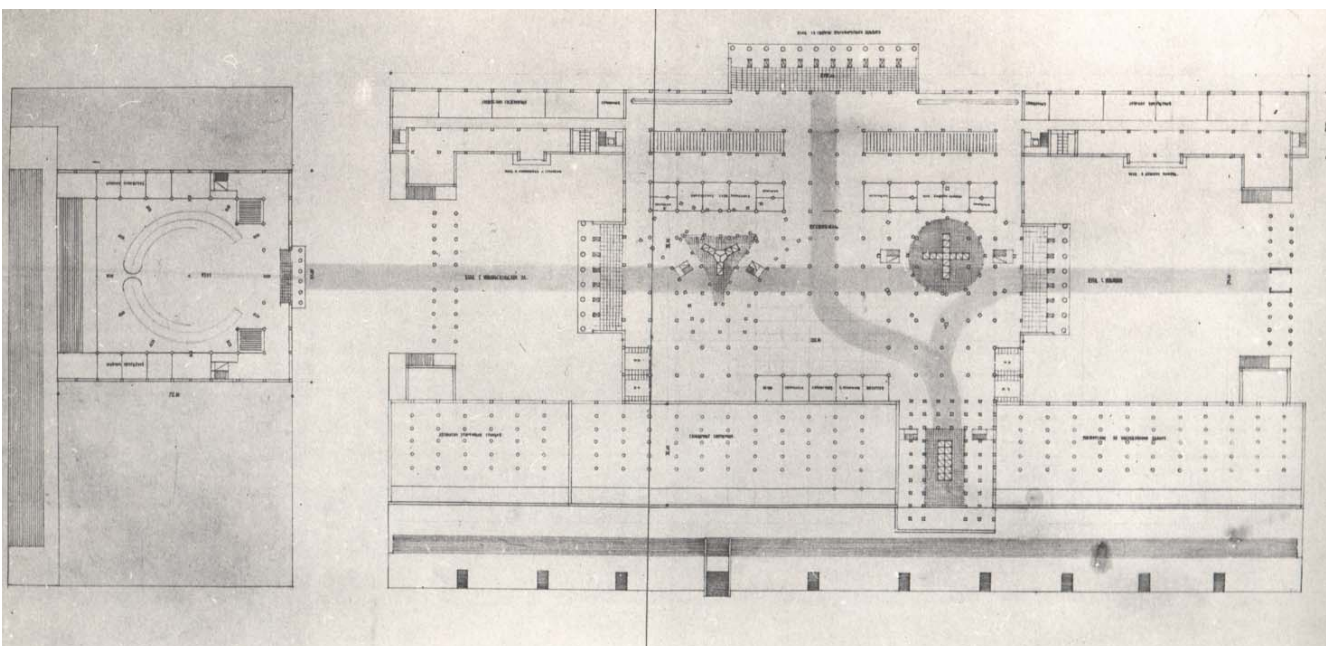
40



41



42



43

un'edificio, ma propose contemporaneamente la ricostruzione di tutta la zona centrale di Mosca. Egli non solo cercò di non distruggere il complesso architettonico formatosi storicamente, ma affrontò la soluzione del problema in un'ampia prospettiva urbanistica. Oltre a proporre di allargare la piazza Rossa fino a 200 metri, egli pensò di ricostruire tutta la zona orientale, progettando tutto il Kitajgorod e lo Zharjadje come un'enorme parco in cui si dovevano conservare i monumenti architettonici e si dovevano prevedere alcuni nuovi edifici di carattere culturale.

La prima impressione che si ha del progetto per il concorso della Casa dell'Industria pesante è quasi fantastica. Il "segno forte" del progetto è rappresentato dalla leggera composizione spaziale delle tre torri di vetro, diverse per pianta, altezza e profilo poggiate su una piattaforma gradonata ed unite da passerelle metalliche. Il monumentale edificio a pianta rettangolare si dispone, nel suo impianto planimetrico generale, parallelamente alla facciata del Mausoleo di Lenin e si compone di un basamento attraversato da una strada ed unito al livello superiore da due passerelle di ferro. Più precisamente la funzione del monumentale basamento era non solo quella di unire le torri, ma di organizzare "urbanisticamente" lo spazio della piazza Rossa e della Piazza Sverdlov: infatti esso risulta caratterizzato da un lato da una lunga gradonata²¹, rivolta verso la Piazza Rossa e ritmata dal modulo delle scale di accesso e dall'altro da una ampia scala posta sul lato corto verso la piazza Sverdlov che conduceva all'auditorium.

Questa ininterrotta piattaforma di base, vero e proprio "stilobate" monumentale, che unisce e organizza orizzontalmente i diversi episodi che emergono e si distinguono dal-

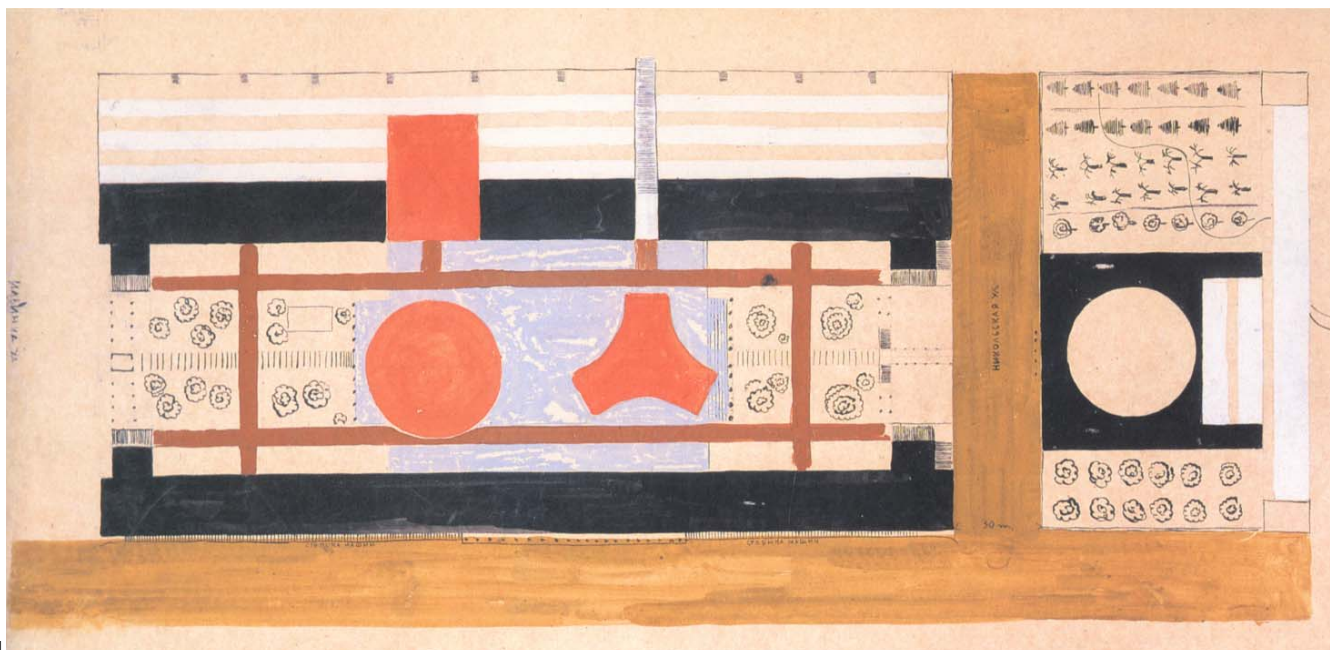
l'insieme si adegua all'altezza dell'architettura circostante e si inserisce armonicamente nell'impianto planimetrico generale. Le funzioni contenute all'interno del basamento -poliambulatorio, giardino di infanzia, asilo nido, cucina, albergo, biblioteca ed altri servizi- si dispongono intorno a due cortili posti ai due lati delle tre torri vetrate; mentre la parte settentrionale del basamento rivolto verso la piazza Sverdlov funge da semplice basamento per lo straordinario "oggetto" plastico e policromo di forma parabolica della Sala principale del Club.

Motivo dominante della composizione, variamente articolata, è rappresentata dalla verticalità delle tre torri vetrate, che svettano di fronte al Cremlino con le loro forme diverse, quasi ad istituire una sorta di "gioco" delle differenze, tra elementi posti a diretto confronto²².

La torre principale, a pianta rettangolare, più vicina al Cremlino alta con i suoi 33 piani, circa 170 metri, si eleva per tutta la sua altezza mostrando la trama regolare della struttura in cemento armato; questa struttura estradossata chiusa da finestre vetrate funge da portico sul fronte principale e da basamento per il volume interamente vetrato e leggermente arretrato della testata superiore. La torre culmina con una struttura in ferro, che oltre ad avere una funzione estetica, dando un ulteriore slancio all'intera composizione, diviene loggia di affaccio per i piani più alti.

Altri elementi in ferro, come l'ascensore sul lato destro e le passerelle che la collegano alle altre torri si articolano intorno al volume senza creare nessuna intersezione, ma accentuando il volume stesso della torre, le conferiscono un carattere ingegneristico.

44. I. Leonidov, Pianta delle coperture del Narkomtiazprom, 1932.



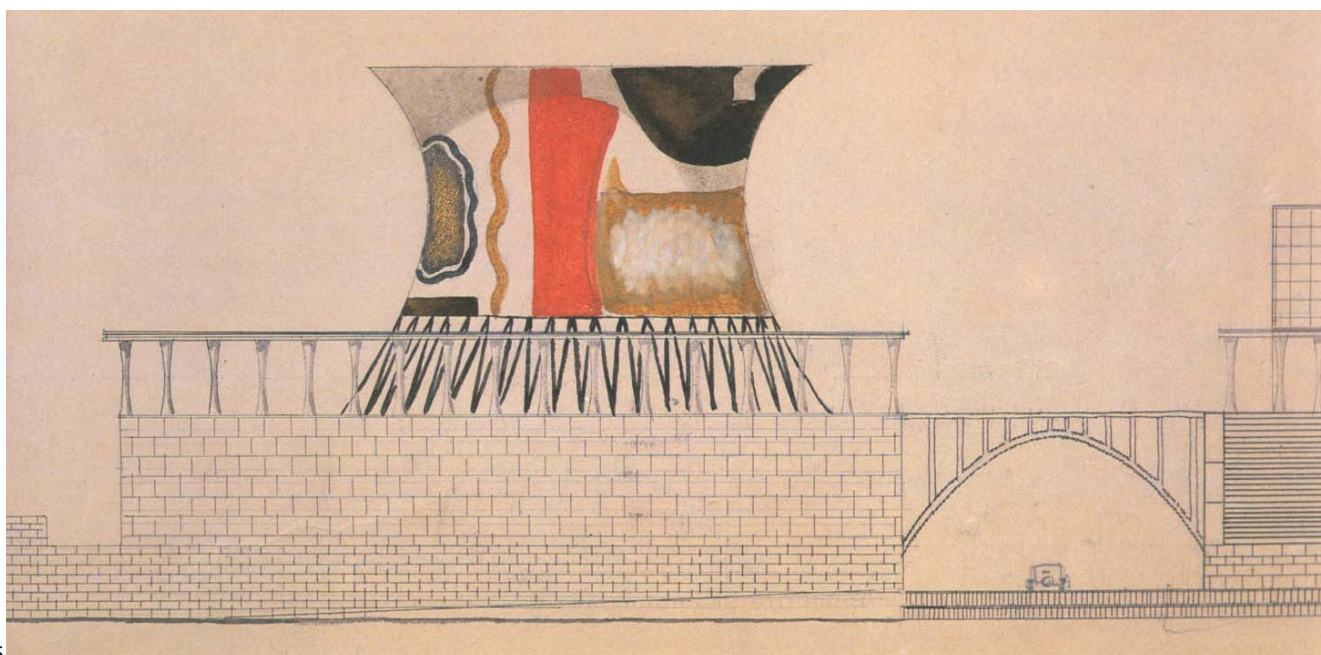
La seconda torre si sviluppa in altezza mediante un paraboloide iperbolico di base circolare²³.

Per forma ed elaborazione essa è pittorica, ed è vista in contrasto con la prima. Le pareti esterne sono in blocchi di vetro. Leonidov riteneva che ciò desse la possibilità di conservare l'unità delle forme, permettendo di utilizzare gli effetti dell'insolito materiale. Di notte la torre doveva essere illuminata dall'interno simile ad un pilastro da fiaba con le macchie scure delle terrazze-tribune sulle sue pareti (Wright utilizzò più tardi questo metodo nell'edificio del laboratorio della ditta Johnson, i cui muri esterni sono realizzati in tubi di vetro). Questi balconi, coperti da una pensilina, punteggiano la superficie del paraboloide iperbolico, senza seguire una geometria precisa; essi sono costituiti da semi-cilindri che si rastremano, sia per quanto concerne la soglia del balcone che della pensilina sorretta da ulteriori puntoni posti al di sopra del balcone.

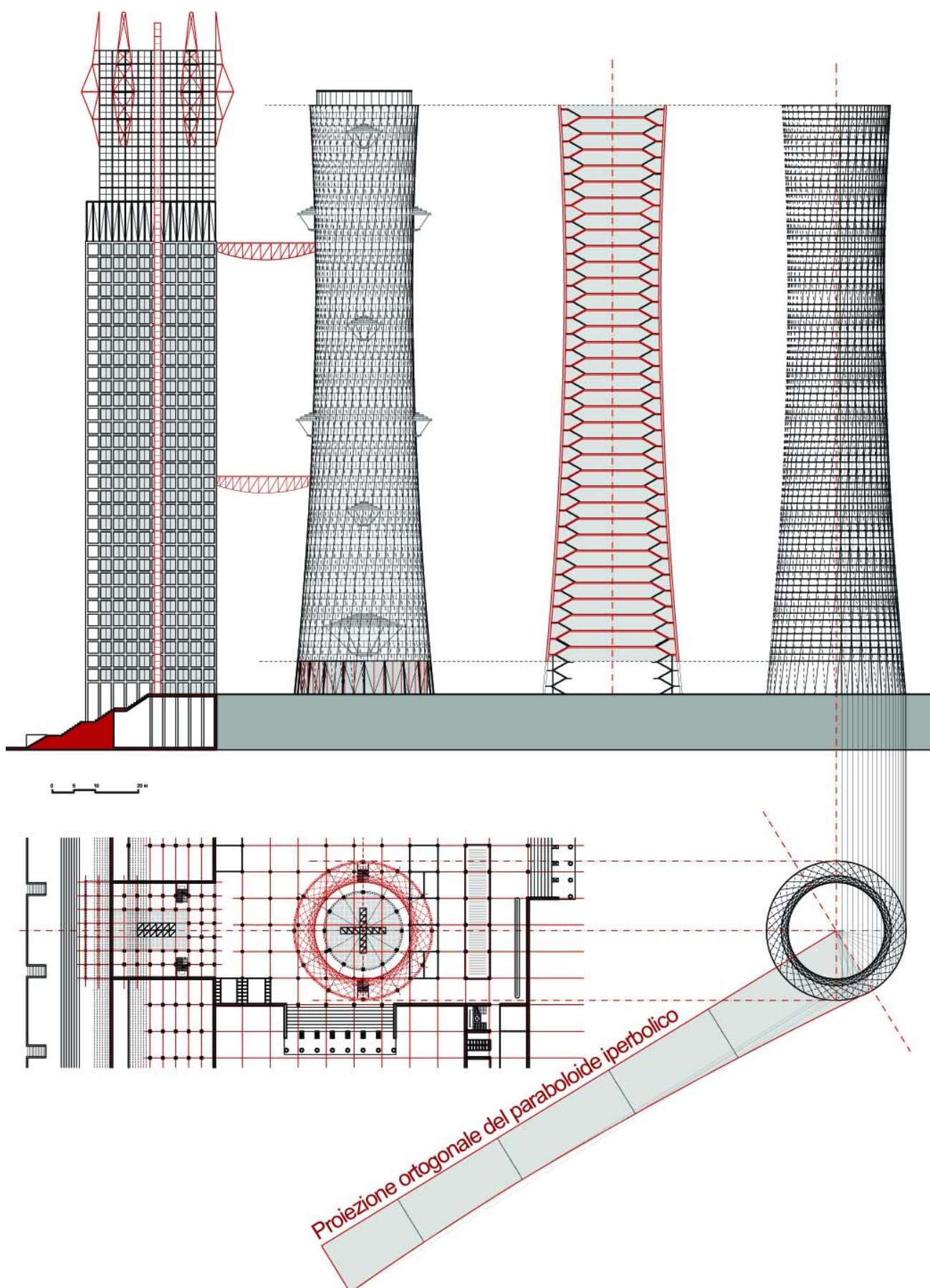
L'accesso principale alla torre circolare è caratterizzato da una pensilina ideata in scala maggiore, ma che riprende la tipologia formale delle pensiline dei balconi che caratterizzano la superficie vetrata del paraboloide.

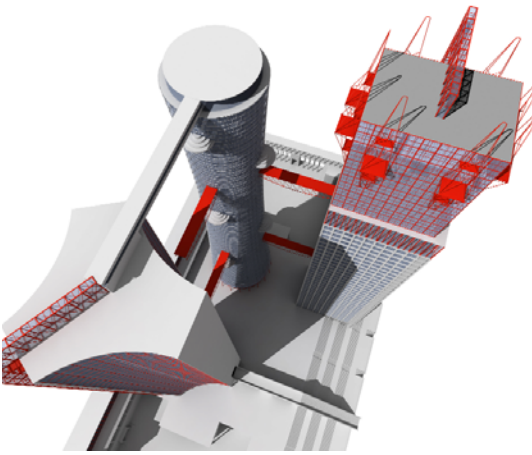
La terza torre presenta una pianta mistilinea, con tre lati dritti e tre semicirculari; i primi si sviluppano, per tutta l'altezza della torre, come dei setti ciechi realizzati in cemento armato a vista, presentando come unica buca quella del portale dell'ingresso principale posto al termine dello scalone di accesso, che emergendo e intersecando le tribune gradinate collega la Piazza Rossa con la copertura del basamento; mentre i tre tratti semicirculari diventano le curve direttrici delle superfici cilindriche, interamente vetra-

45. I. Leonidov, Prospetto dell'auditorium del Narkomtiazprom, 1932.



I. Leonidov Commissariato dell'Industria Pesante, 1932



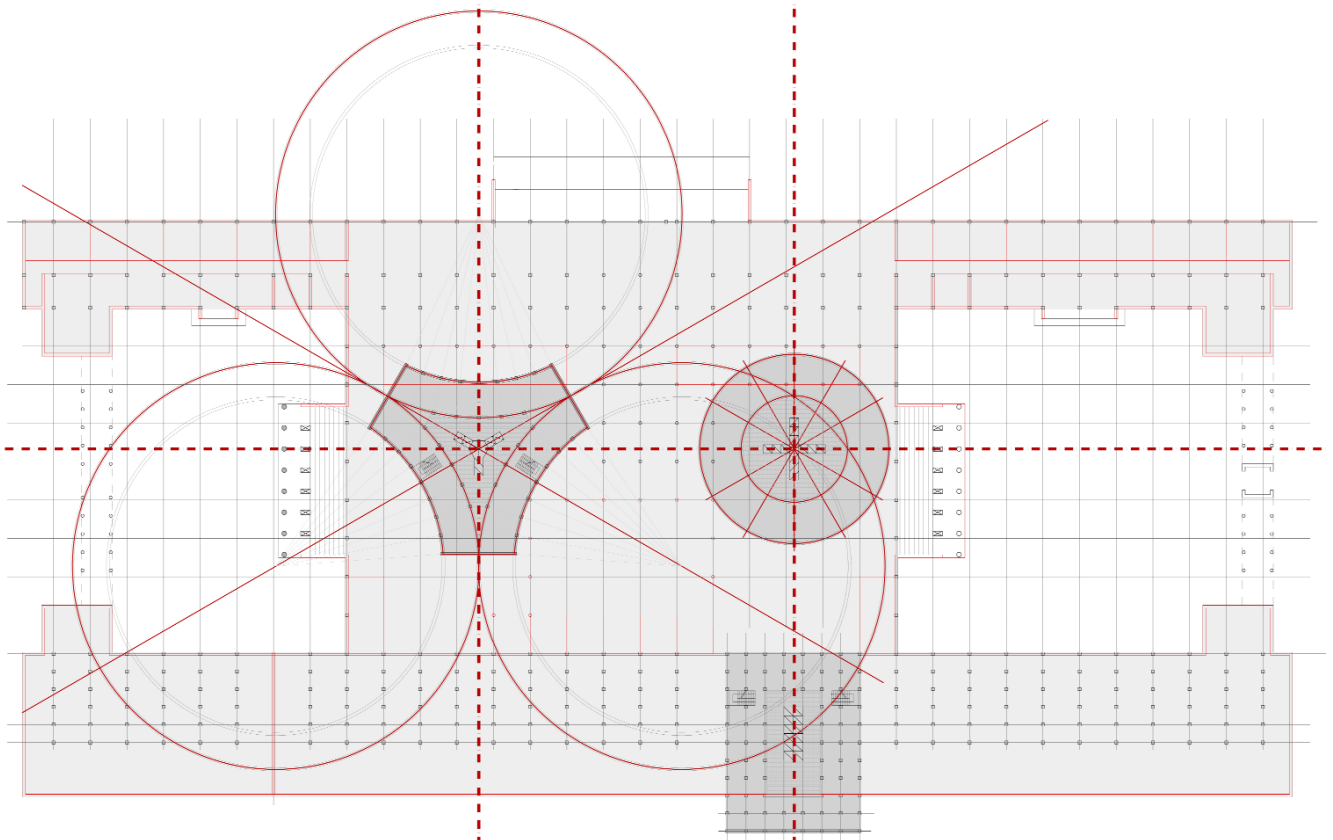


47

te. Queste ultime, risultano scandite dal ritmo modulare dei montanti verticali, le generatrici, e orizzontali delle pareti vetrate donando alla torre una sensazione di leggerezza e dinamismo; anche questa torre risulta mutuamente collegata alle altre mediante passerelle in acciaio.

Le tre torri svettanti, le tribune gradinate, il volume parabolico dell'auditorium e gli elementi di collegamento in acciaio ci fanno pensare ad un progetto ideato da un architetto contemporaneo e non da uno degli anni '20. Questo ci conduce alla seguente domanda: Le utopie e i sogni degli architetti dell'avanguardia rappresentano la realtà dei progetti costruiti oggi?

- 46. Proiezione ortogonale del paraboloide iperbolico.
- 47. Prospettiva a quadro inclinato.
- 48. Analisi geometrica della pianta del piano terra.



48

COMMISSARIATO DELL'INDUSTRIA PESANTE, 1934

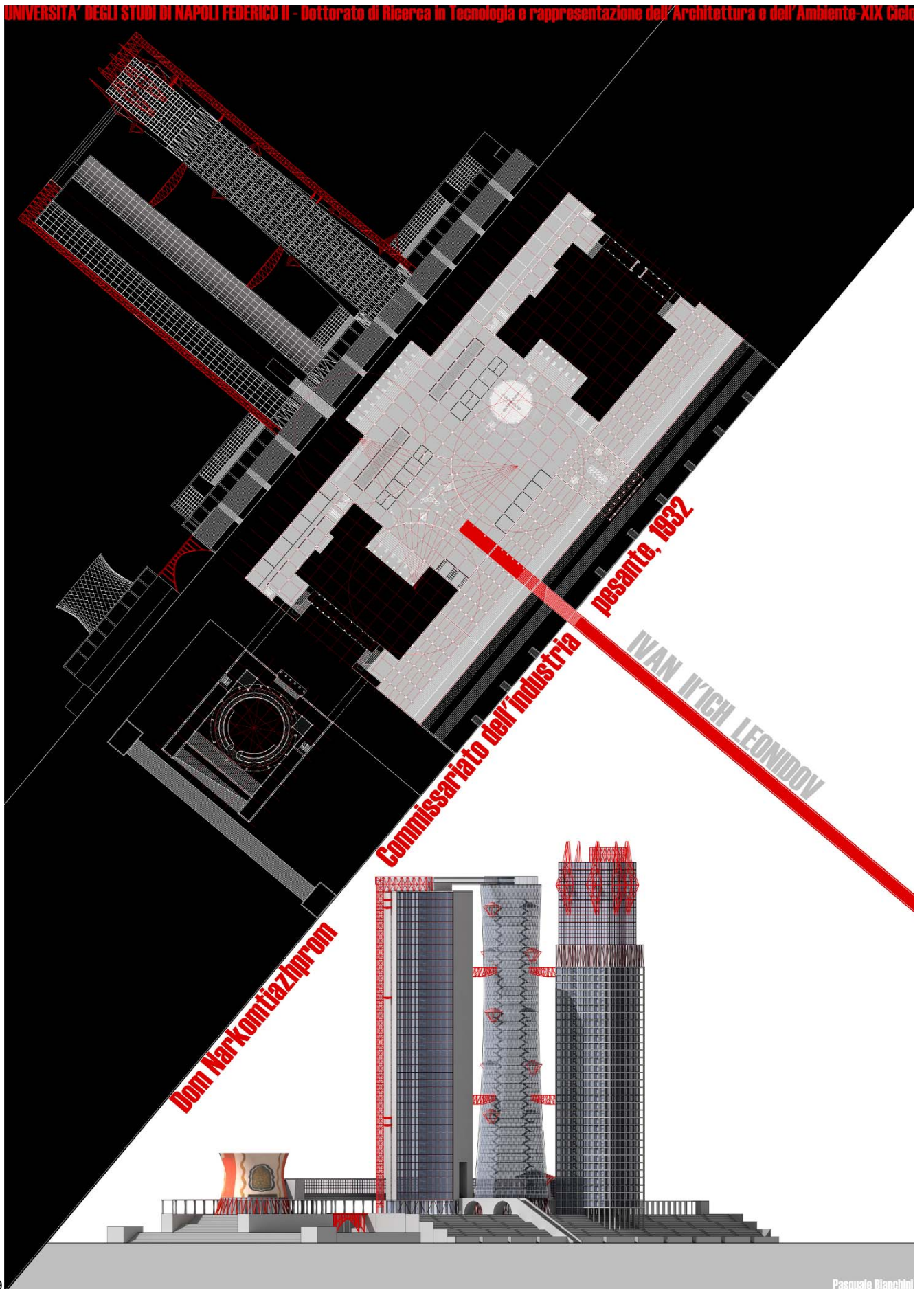
I colori e i segni usati dall'arte dell'avanguardia sovietica degli anni '20 diventano le campiture e i segni di queste tavole che rappresentano il progetto ideato da Leonidov per il Commissariato dell'Industria pesante del 1934.

Dalla pianta e dal prospetto si evince una griglia geometrica dell'intero complesso composto da due parti ben distinte collegate da due passerelle in ferro; anche la struttura portante dei pilastri delle tre torri, che si liberano nell'aria solo a partire dalla copertura del "basamento" in questa pianta anticipano la loro forma planimetrica con la struttura dei pilastri e dei setti murari.

Oltre alla pianta, volutamente disegnata ruotata rispetto alla tavola, troviamo il prospetto frontale ed un prospetto accidentale dell'intero complesso. Entrambi sono stati trattati con tecniche diverse: il primo si ispira ai disegni a linee bianche su sfondo nero, tecnica ampiamente utilizzato da Leonidov nei grafici dei suoi progetti, il secondo è composto da un disegno a tratto nero sovrapposto ad un render che simula i materiali e le scelte cromatiche che l'autore aveva in mente per il complesso del Commissariato.

Dai due prospetti, inoltre, si evidenzia che le tre torri, per come sono posizionate all'interno della struttura, si distinguono nella loro interezza solo se il mongiano è fatto su un piano non parallelo ai lati del basamento, poiché una delle torri potrebbe occultarne irrimediabilmente l'altra.

Sicuramente l'intento è quello di dare una visione sempre diversa del manufatto, dai diversi punti vista dell'osservatore.



COMMISSARIATO DELL'INDUSTRIA PESANTE, 1934

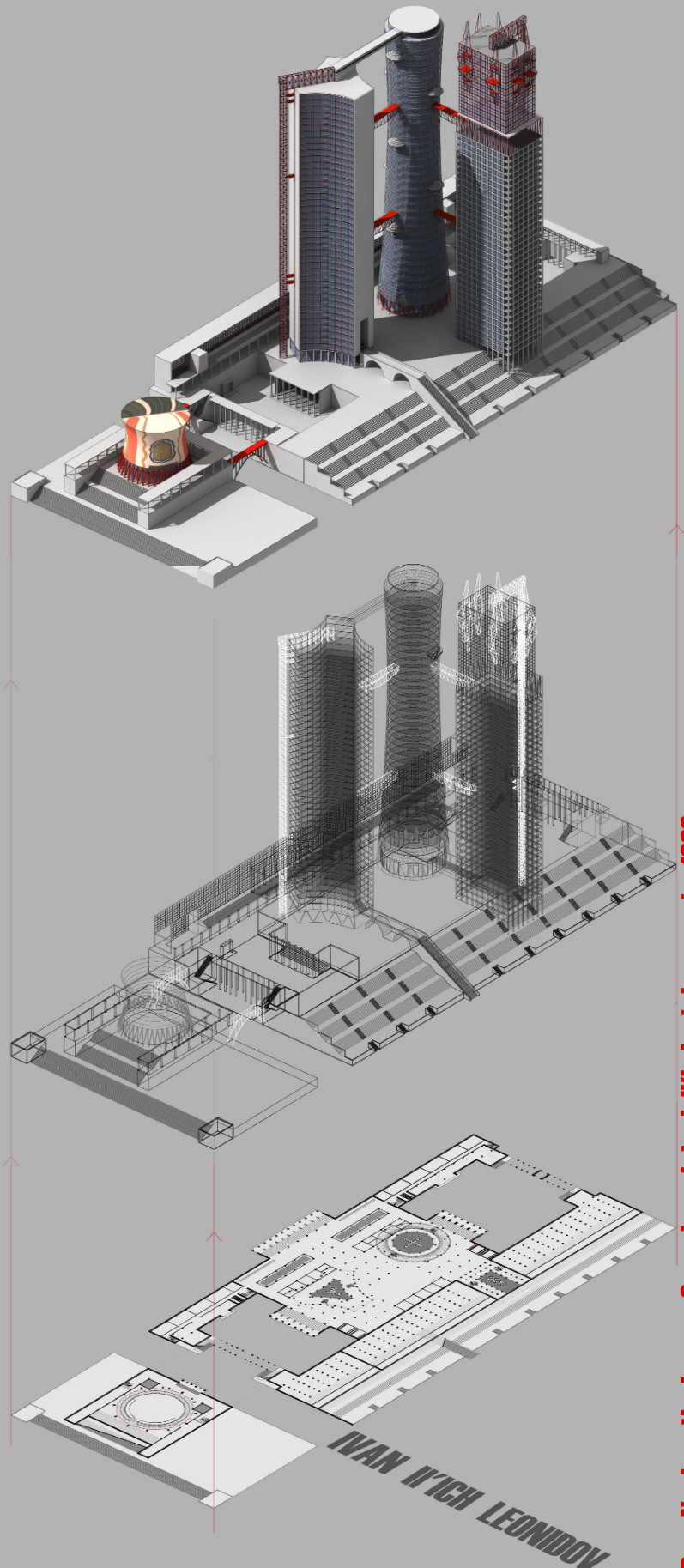
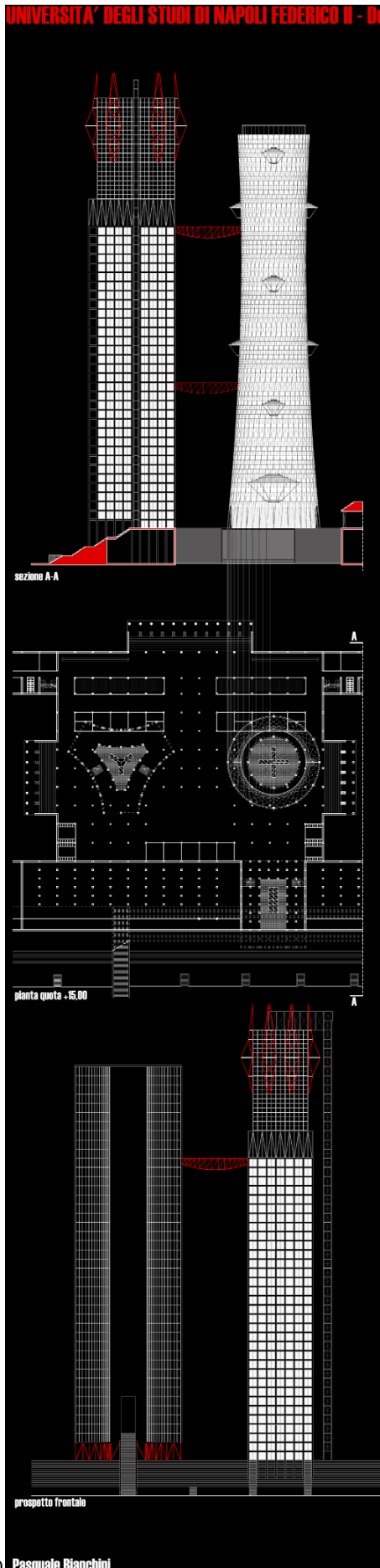
I volumi, geometricamente ben definiti, delle tre torri che interagiscono con lo skyline della Piazza Rossa sono rispettivamente un parallelepipedo, un volume composto e un paraboloide iperbolico.

Il volume prismatico a pianta rettangolare, posto al di sopra della gradinata, per conferire alla torre un maggiore slancio, presenta una struttura estradossata che culmina con un cubo interamente vetrato e che non subisce alcuna interferenza con i collegamenti verticali quali ascensori, scale e passerelle che si collegano alla torre in maniera puntuale.

La seconda torre presenta un volume più articolato poiché la pianta di forma esagonale presenta tre lati rettilinei e tre lati curvi che si sviluppano nello spazio rispettivamente in tre setti di cemento armato e tre superfici cilindriche interamente vetrate disegnate dalle generatrici dei montanti verticali degli infissi.

La terza torre è senza dubbio quella che presenta una maggiore complessità geometrica, infatti, essa è costituita da una quadrica, cioè una superficie luogo di punti dello spazio le cui coordinate soddisfano un'equazione di secondo grado, in tre variabili. Questa superficie è un paraboloide iperbolico, cioè una superficie ottenuta dalla rotazione di una parabola attorno al suo asse detto anche paraboloide di rivoluzione. In effetti il paraboloide iperbolico è una superficie doppiamente rigata ossia per ogni punto di ciascuna delle due superfici passano due rette che giacciono interamente sulla superficie. Pertanto le rette formano due insiemi, detti schiere, ciascuno dei quali ricopre interamente le due superfici. Due rette della stessa schiera sono sghembe, mentre due rette di schiere diverse sono incidenti.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II - Dottorato di Ricerca in Tecnologia e rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente-XIX Ciclo



COMMISSARIATO DELL'INDUSTRIA PESANTE, 1934

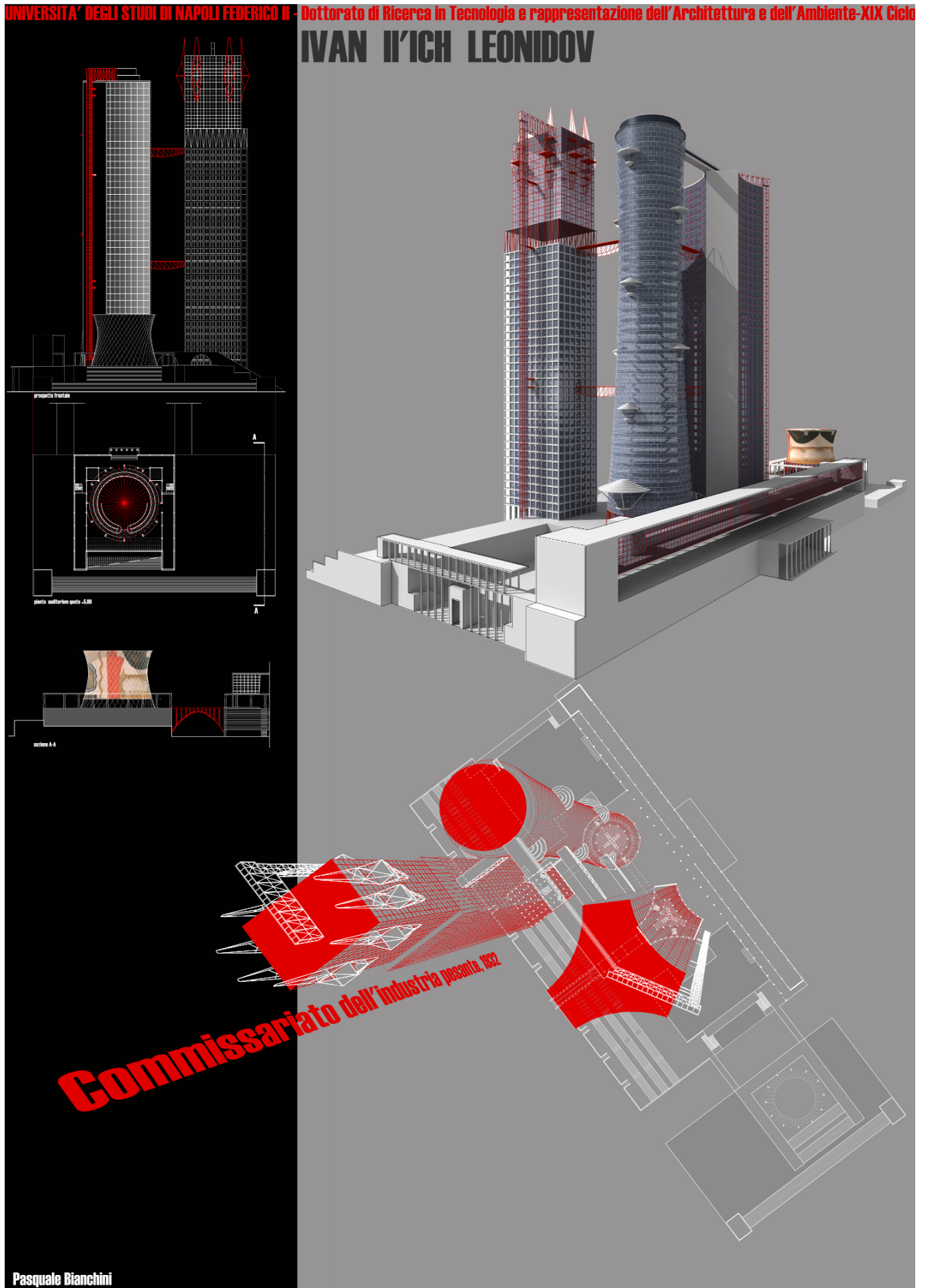
Ascensori vetrati, passerelle in ferro, gabbie metalliche, tiranti in acciaio, torri in vetrocemento, volumi di forma parabolica, strutture estradossate questi sono gli elementi che descrivono il Commissariato dell'Industria Pesante progettato da Leonidov nel 1934.

Un'immagine significativa dell'articolazione spaziale di questo progetto ci viene offerta dal metodo di rappresentazione delle proiezioni centrali, che definendo i rapporti spaziali tra le strutture e le forme, propone una visione dinamica dell'organismo. Tale rappresentazione allusiva della tridimensionalità, è capace di interpretare la complessa articolazione degli spazi, delle superfici, le loro strutture configurative, i loro valori razionali e qualitativi.

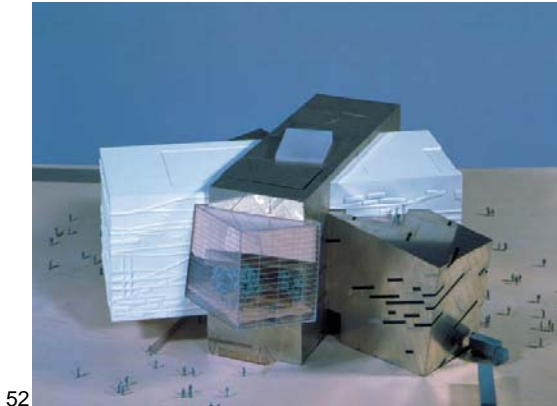
Senza dubbio, uno degli aspetti che rende questo progetto di estrema contemporaneità, oltre all'utilizzo di semplici forme geometriche, è senza dubbio l'utilizzo delle finiture e degli elementi di collegamento orizzontale e verticale in ferro, che oltre a conferire alla struttura una elevata dinamicità uniscono le diverse parti del complesso. Infatti le proiezioni centrali, che riportano dei punti di vista "nuovi", rispetto ai disegni elaborati dall'autore stesso, ci mostrano, con maggiore evidenza, come queste finiture e questi collegamenti donino all'intero organismo architettonico una leggerezza ed al tempo stesso un grande apporto tecnologico.

Ribaltato sul quadro della rappresentazione il piano a, dalla pianta, metricamente desunta dalle proiezioni mongiane, posta al centro della rappresentazione si articolano due diverse immagini prospettiche che mettono in evidenza i valori qualitativi e relazionali della realtà strutturale.

La prospettiva a quadro verticale, trattata a linee nere sovrapposte ad un'immagine renderizzata, ci mostra le diverse componenti materiche e cromatiche; mentre la prospettiva zenitale, trattata a linee rosse evidenzia le sequenze spaziali promuovendo una graduazione oggettuale per cui risultano di maggiore grandezza le superfici più prossime all'osservatore di quelle più lontane, in modo da riuscire a dominare l'intero complesso del Commissariato.



4.4 Utopie moderne o linguaggi contemporanei?



52

I disegni e i progetti di Leonidov, sicuramente ci regalano le immagini e le idee di un'architettura che, sebbene nell'epoca in cui la immaginò era inconciliabile con il linguaggio neoclassico che era ancora presente e le tecniche costruttive ancora in fase di sviluppo, oggi diventano lo spunto progettuale di molti progetti e realizzazioni di architetti di fama internazionale.

I progetti di Leonidov e dei costruttivisti russi degli anni '20-'30, permeati di un complesso rapporto tra utopia e realtà, tra città immaginarie e città reali, tra rifiuto del vecchio e ricerca del nuovo, risultano ancora più incisivi per la loro scelta linguistica, giocata come una provocazione, una forzatura, e non un'indifferente sovrapposizione al contesto; infatti "l'astrazione" di Leonidov e dei maggiori esponenti dell'architettura sovietica di quegli anni, non rappresentano un punto di partenza ma di arrivo, sia per la quantità e l'originalità di proposte sviluppate e non realizzate, che per il grande talento nella ricerca di un nuovo linguaggio compositivo.

Il panorama dell'architettura contemporanea è caratterizzato da una grande diversificazione dei linguaggi sia, indubbiamente, perché molti e differenti sono i talenti progettuali sulla scena, sia perché oggi le scelte possibili sono pressoché innumerevoli e tutte realizzabili grazie allo sviluppo di tecnologie avanzate per le quali nessuna via è impercorribile, il che incoraggia lo sbizzarrirsi delle fantasie più audaci di molti architetti di fama internazionale. Questo, scaturisce dalla attuale semplicità delle nuove tecniche costruttive, rese possibili dall'impiego di materiali molto sofisticati, dominati da una tecnica sempre più perfezionata, che stimola gli architetti a operare scelte molto più complesse e tecnologicamente avanzate di quanto facessero in passato.

L'ampiezza del ventaglio delle scelte possibili indotte dall'onnipotenza della tecnologia ha permesso di esprimersi più liberamente e di poter prendere spunto dagli straordinari progetti ideati e realizzati nel decennio 1920-30 dal



53

52. Daniel Libeskind

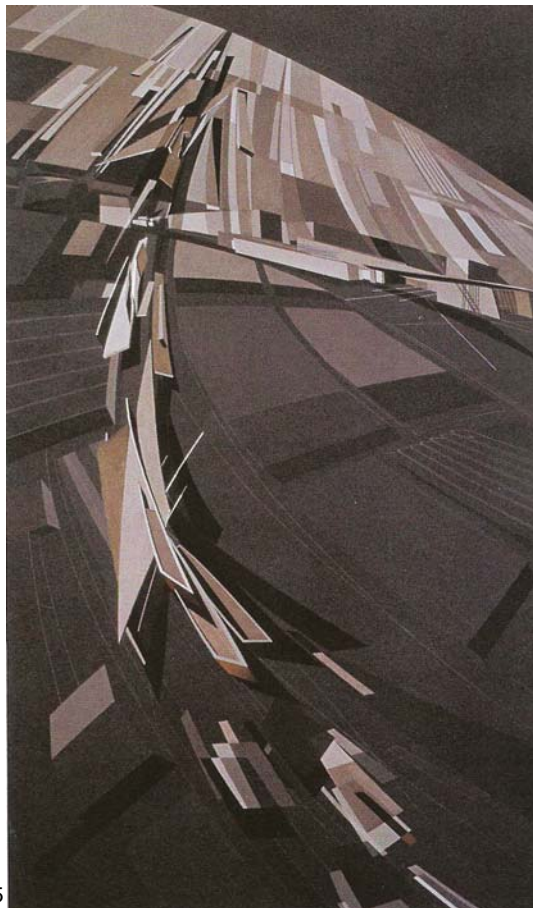
53. Peter Eisenman, Aronoff Center for Design and Art, Cincinnati, Ohio, 1988-1996.

Costruttivismo russo, che solo qualche decennio fa sarebbero stati i tipici progetti utopici ideati dai così detti “geni incompresi”.

Più precisamente il linguaggio contemporaneo che più di tutti riprende le idee formali del Costruttivismo russo è il Decostruttivismo; tendenza affermata in architettura a partire dagli anni Ottanta del novecento. Si tratta di una particolare interpretazione della costruzione e del progetto come testo, inizialmente ispirata alle formulazioni teoriche del filosofo francese J. Derrida. Tale procedimento è teso a “sfasare” la relazione tradizionale fra forma e significato della lingua naturale dell'architettura. Nel 1986, due anni prima della ratifica ufficiale della nuova tendenza con una mostra al MoMA di New York, gli architetti P. Florian e S. Wierzbowski dell'Università dell'Illinois di Chicago propongono a P. Johnson, potente e carismatico arbitro delle tendenze architettoniche, una mostra che avrebbe dovuto intitolarsi *Perfezione violata: il significato di un frammento architettonico*. Dopo due anni di silenzio, Johnson accetta ponendo come condizioni il titolo neutro di *De-constructivist Architecture* e l'esposizione di progetti non realizzati o irrealizzabili quasi a volerne limitare l'importanza. L'enunciazione ufficiale dei caratteri del decostruttivismo si deve all'architetto M. Wigley, curatore della mostra con P. Johnson. Gli architetti espositori sono sette: F. O. Gehry, D. Libeskind, R. Koolhaas, P. Eisenman, Z. M. Hadid, il gruppo Coop Himmelblau e B. Tschumi. Comune alla loro ricerca è l'interesse per l'opera dei costruttivisti russi degli anni Venti che per primi hanno infranto l'unità, l'equilibrio e la gerarchia della composizione classica per creare una geometria instabile con forme pure disarticolate e decomposte. È questo il precedente storico di quella “destabiliz-

54. Rem Koolhaas, Educatorium all'Università di Utrecht, 1995-97.





55

55. Zaha Hadid, Vitra Fire Station, Weil am Rhein, 1991-93.

zazione della purezza formale” che gli architetti decostruttivisti esasperano nelle loro opere attuando così un completamento del radicalismo avanguardistico costruttivista. Da ciò scaturisce la cifra “de” anteposta al termine costruttivismo, che sta a indicare la “deviazione” dall’originaria corrente architettonica presa a riferimento. Un’altra caratteristica dei progetti esposti a New York è la “dislocazione” effettuata nel rapporto con il contesto. Questo particolare spostamento viene attuato attraverso la “distorsione tipologica” (come, per esempio, nelle torri rovesciate del *Peak* di Zaha Hadid a Hong Kong, 1983), con lo “straniamento” e lo “spiazzamento” dei materiali, con la messa in questione dell’opposizione interno/esterno. Quest’ultima componente, oltre a definire la forma delimitandone il volume attraverso le superfici, realizza e rappresenta il sovvertimento del focolare e della casa. Le pareti si inclinano, si fendono, si aprono; è lo stesso concetto di chiusura a essere qui destabilizzato e disintegrato non solo nel suo aspetto esterno ma anche relativamente alle partizioni interne (non a caso per curare la complessità delle particolari strutture dei decostruttivisti esiste uno studio specializzato: l’*Ove Arup*). Principale centro di irraggiamento e luogo di consacrazione del decostruttivismo è New York, città che ospita alla fine degli anni Ottanta del Novecento l’*Institute for Urban Studies* (IAUS) diretto dal 1970 da P. Eisenman. Tra i principali temi di ricerca dell’Istituto, molto noto all’estero anche grazie alla sua rivista *Oppositions*, vi è la rilettura delle opere delle avanguardie europee tra le due guerre. È nella convinzione del potere della interdisciplinarietà che, intorno al 1985, Derrida viene invitato a collaborare con Eisenman e Tschumi per un progetto all’interno del *Parco della Villette* a Parigi. Questa collaborazione a un concreto progetto di architettura sancisce definitivamente l’ingresso della “decostruzione” nella teoria architettonica. Il bando viene formulato per *Un parco del XXI secolo*, un grande servizio urbano all’aperto destinato a usi culturali per il tempo libero. Tschumi scompone il programma in tre sistemi tra loro sovrapposti che definisce *Punti*, *Linee*, *Superfici*. I Punti sono rappresentati da trenta piccoli edifici, denominati *Folies*, tutti diversi tra loro, indifferenti alla funzione assegnata che cambia di volta in volta. Le colonne e i timpani postmoderni cominciano a lasciare il posto a forme oblique, serpeggianti e frammentarie, in parte derivabili o ispirate al costruttivismo di Chernikov e Mel’nikov. Ma rimane P. Eisenman il più significativo e fecondo traduttore della decostruzione derridiana, con la sua ricerca tesa a rendere autonomi e fini a se stessi il linguaggio e la



56

scrittura architettonica. Critico verso il contesto attuale e la concezione della “casa”, egli afferma che essa può essere migliorata grazie all’estraniamento dell’individuo dal modo consueto di percepire e interpretare il suo ambiente. Ne è un esempio la Casa VI del 1972, edificio nel quale vengono contraddette organizzazione classica e funzionalità inserendo addirittura in aggiunta a una scala realmente funzionante, colorata in verde, una scala “in falso” (che, terminando contro il soffitto, non porta in nessun luogo), colorata in rosso, simmetrica a quella vera. Mentre B. Tschumi si è sempre definito il più legato al pensiero di Derrida, maggiormente problematiche sono le matrici dell’iperframmentazione di D. Libeskind. A Gehry si deve il fatto di aver attuato le decostruzioni più radicali e sostanziali, con architetture spesso caratterizzate dal tema del “non-finito” con “perturbazioni” della statica e della tettonica tradizionali come le stesse nozioni di verticale e orizzontale. Zaha Hadid dichiara di non aver mai letto il filosofo francese e di aver guardato invece al tardo costruttivismo russo, all’antigravità di Leonidov, alle sperimentazioni spaziali degli *Arkhittektoniki*, al suprematismo di Malevich, alla quarta dimensione temporale, ai sistemi elettronici “mixati” in disegni.

56. Zaha Hadid, Vitra Fire Station, Weil am Rhein, 1991-93.

Hadid si è imposta come una degli architetti più originali, intelligentemente non convenzionali, criticamente moderni, tra quelli che hanno iniziato a lavorare all'inizio degli anni settanta. Dopo aver collaborato con Rem Koolhaas e Elia Zanghelis, dedicando una serie di studi alle avanguardie storiche del Novecento e, in particolare, al Costruttivismo russo da cui ha tratto il vocabolario formale che ancor oggi utilizza, Hadid ha costruito la sua prima opera a Weil am Rhein, la stazione dei pompieri per la fabbrica Vitra, nel 1993, vent'anni dopo la laurea. Dalla seconda metà degli anni novanta, le occasioni professionali si sono per lei moltiplicate e ha realizzato il trampolino per il salto con gli sci di Innsbruck, la stazione di interscambio di Strasburgo, il Museo d'arte contemporanea di Cincinnati, tutti caratterizzati da forme dinamiche e fluide, da spazi dilatati, sconcertanti, spesso animati da un'austera, irriverente monumentalità che paradossalmente del monumento rifiuta tutti i canoni.

Negli ultimi anni, Hadid ha ricevuto numerosi incarichi in ogni parte del mondo; molti si sono trasformati in opere ora in via di completamento, come la fabbrica della BMW di Lipsia o il Centro di ricerche a Wolfsburg. In Italia è in costruzione il suo Centro delle Arti Contemporanee a

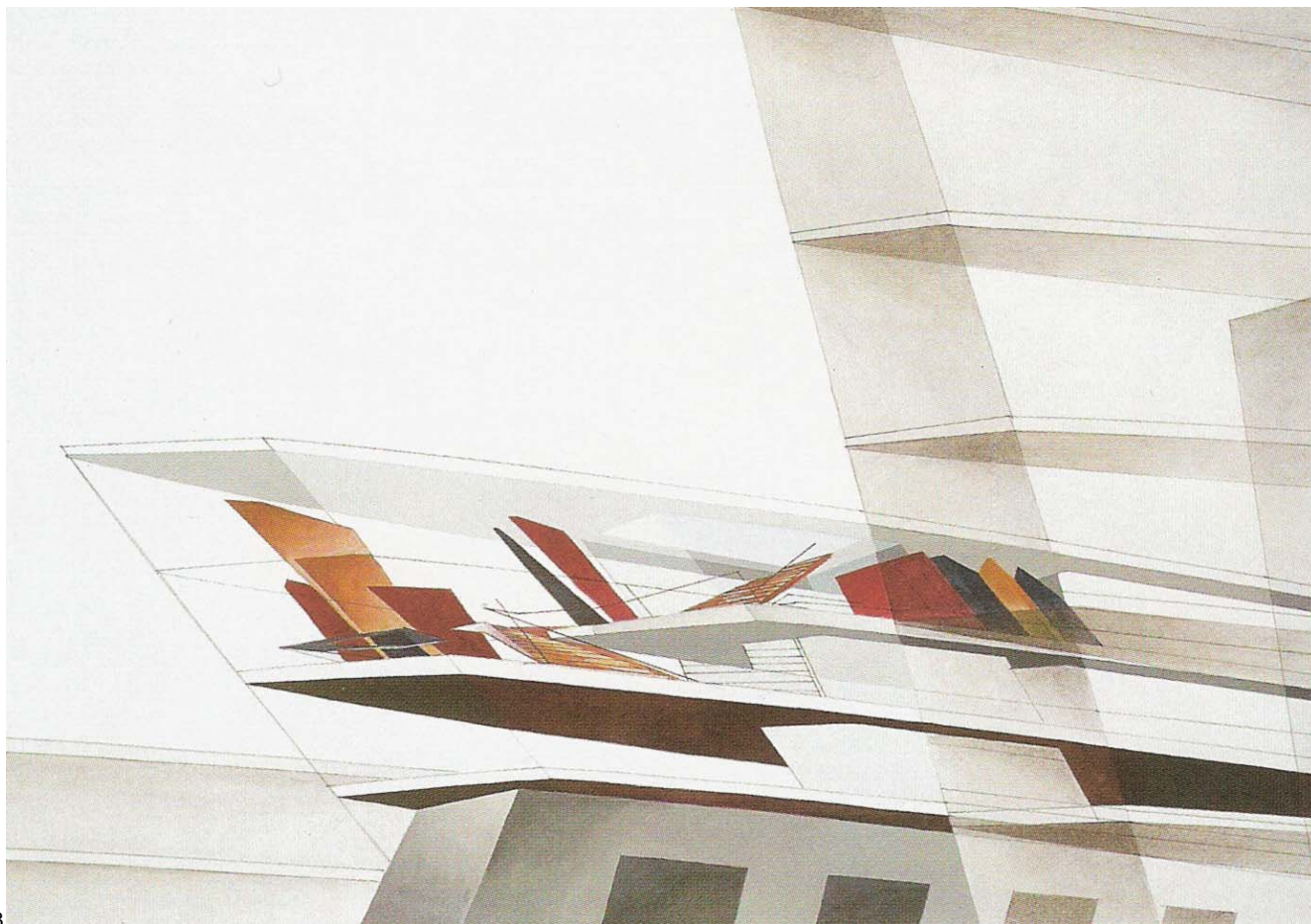
57. Zaha Hadid, Kunst Media Center, Düsseldorf, 1989-93.



Roma, ma altri incarichi dovrebbero portare presto all'apertura di suoi nuovi cantieri. Hadid, che è già impegnata a Milano, ha vinto, infatti, il concorso per la costruzione della nuova stazione di Napoli-Afragola per la linea dei treni ad alta velocità e quello per la nuova stazione marittima di Salerno, e a Firenze deve realizzare un nuovo complesso residenziale. Gli architetti del gruppo Coop Himmelb(l)au, attivi dal 1968 a Vienna, si dichiarano totalmente estranei a qualunque etichetta decostruttivista. Il loro slogan è: "L'architettura è l'osso nella carne della città" e il loro irriducibile spirito perturbante è riconducibile alle utopie urbane degli Archigram. R. Koolhaas, olandese, formatosi fra Londra e New York, definisce l'architettura moderna e contemporanea "dominata da una cultura della congestione" (*Delirious New York*, 1978). F. Purini è tra i pochissimi architetti italiani ad essersi interessato al decostruttivismo e ad averne offerto una lettura e una chiave di interpretazione di grande lucidità e sottigliezza.

Anche se è noto che la derivazione espressiva provenga dal costruttivismo e quella contenutistico-filosofica nasca da una ricerca sulle differenze piuttosto che sulle uguaglianze e dal rifiuto dell'analogia, in molti si sono preoccupati di montare un dispositivo teorico credibile e cultural-

58. Zaha Hadid, Kunst Media Center, Düsseldorf, 1989-93.



mente difendibile di questo codice. Il decostruttivismo del lavoro di Hadid, ad esempio, esprime per molti versi analogamente al costruttivismo russo, l'esigenza di sopravvivere a uno spazio lacerato dalle deflagrazioni belliche, caricato di nuove valenze estetiche e di anti-pittoresco. In Russia gli ambiziosi progetti dei costruttivisti sono rimasti congelati insieme al proprio codice architettonico per settanta anni e in questo tempo, che per ironia della sorte ne ha fatto precipitare tutta la carica ideologica, è stato possibile riprenderne talune acquisizioni linguistiche e, con esse, iniziare a scrivere una nuova pagina di architettura.

Note

¹ Voce Suprematismo e Costruttivismo in Renato De Fusco, *Storia dell'Architettura Contemporanea*, Laterza, Bari 1982, p. 188.

² Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca, a cura di Mario Fosso e Maurizio Meriggi, Skira, Milano, 1999.

³ I volumi del Monumento alla terza internazionale erano stati ideati da Tatlin con un movimento orario a decrescere dal volume più basso a quello più alto.

⁴ P. A. Aleksandrov, S.O. Magomrdov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano 1978, cit. p. 55.

⁵ Le recensioni pubblicate nelle riviste e negli archivi del Vchutemas sul lavoro dell'Istituto Lenin, furono scritte non solo dal suo relatore A.A. Vesnin, ma anche da M. Ginzburg, N. Ladovskij e altri.

⁶ A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov - The complet work* -, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988, trad-it p. 65.

⁷ L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma. 1996.

⁸ Ivan Leonidov, La tavolozza dell'architetto.

⁹ Ibidem.

¹⁰ P. A. Aleksandrov, S.O. Magomrdov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano 1978, cit. p. 61.

¹¹ Ibidem, p. 62.

¹² L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma. 1996.

¹³ Il nome del Vchutemas nel 1927 cambia in Vchutein.

¹⁴ V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pag 171.

¹⁵ L'area su cui doveva sorgere il nuovo progetto era la stessa su cui sorgeva l'edificio dei mercati superiori; oggi vi è invece il grande centro commerciale GUM.

¹⁶ Cfr. Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999, p. 75.

¹⁷ Il concorso dei progetti della Casa del Narkomtja prom, di Mosca. Prefazione della redazione, in *Arkitektura SSSR*, 1934, n 10, p. 4.

¹⁸ Alla fine del 1930 si erano verificati due avvenimenti estremamente gravi per la sopravvivenza del movimento costruttivista, la chiusura del Vchutein (e conseguente creazione del VASI, ex-Vchutein - istituto di architettura e di edilizia - dal quale Leonidov si dimette dopo la soppressione delle discipline artistiche) e la fine della pubblicazione della rivista "SA".

¹⁹ L. Lisickij, *Forum Socialisticeskoj Moshvy* (il forum della Mosca socialista), in *Arkitektura SSSR*, 1934, n.10, p. 5.

²⁰ Una nota esplicativa al progetto è stata pubblicata nella rivista *Arkitektura SSSR*, 1934, n.10, p. 14.

²¹ La gradonata, racconta Quilici, doveva servire come tribuna per le parate militari che dovevano tenersi nella Piazza Rossa di fronte al mausoleo di Lenin, in V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

²² V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p.173.

²³ Un'equazione di secondo grado, in tre variabili detta quadrica, che sviluppa una superficie di rotazione detta paraboloide iperbolico.

Regesto delle opere

1925

- Izba in legno. Progetto di concorso, terzo premio.

1926

- Complesso residenziale per i lavoratori del Trust Statale del Tessile a Ivanovo Voznesensk. Progetto di concorso terzo premio.

- Dalla Bielorussia a Minsk. Progetto di concorso, segnalato.

- Ospedale della repubblica a Samarkanda. Progetto di concorso.

- Tipografia del quotidiano "Izvestija". Progetto di concorso.

1927

- Club operaio tipo per 500 e 1000 posti. Progetto di concorso.

- Istituto Lenin di Scienze librarie a Mosca. Progetto di laurea.

- Stabilimenti cinematografici Sovkino a Mosca. Progetto di concorso.

1928

- Sede del Governo per la Repubblica Kazaka ad Alma-Ata. Progetto di concorso, terzo premio.

- Progetto di concorso per il Centrosojuz a Mosca.

- Club di nuovo tipo sociale. Progetto.

1929

- Monumento a Cristoforo Colombo a Santo Domingo. Progetto per il concorso internazionale.

- Casa dell'Industria a Mosca. Progetto di concorso.

- Istituto di statistica a Mosca. Progetto.

1930	<ul style="list-style-type: none"> - Palazzo della Cultura del quartiere Proletarskij a Mosca. Progetto di concorso per il I grado. - Palazzo della Cultura del quartiere Proletarskij a Mosca. Progetto di concorso per il II grado. - Schema di Piano per l'insediamento socialista del combinat chimico-metallurgico di Magnitogorsk. Progetto di concorso.
1931	<ul style="list-style-type: none"> - Ricostruzione della piazza della Porta Serpukhovskaja a Mosca. Progetto di concorso. - Piano di sviluppo dell'insediamento di Larka, e per il Kombinat agricolo di Kitovskij. Progetti.
1932	<ul style="list-style-type: none"> - Ricostruzione dei Giardini dell'Ermita a Mosca. Progetto.
1933	<ul style="list-style-type: none"> - Ridisegno di parte del Tversokoj Boulevard a Mosca. Progetto. - Club operaio del Kombinat del giornale Pravda a Mosca. Progetto.
1934	<ul style="list-style-type: none"> - Sede del Commissariato Popolare dell'Industria pesante (Narkomtja prom) a Mosca. Progetto di concorso.
1935	<ul style="list-style-type: none"> - Palazzo della Cultura per un Kholkhoz. Progetto sperimentale.
1936	<ul style="list-style-type: none"> - Villaggio di Usal'e negli Urali. Progetto. - Villaggio Lazorevskoe nella provincia di Mosca. Progetto. - Piano per il club tipo per un kholkhoz di 180 persone. Progetto. - Uffici del partito nell'Accademia Comunista. Progetto e realizzazione. - Club per i lavoratori dell'organizzazione edilizia dell'esercito "Voenproekt" a Mosca. Progetto. - Sanatorio èajgruzija nella città di Gagry. Progetto e realizzazione.

1936

- Villaggio Kljuèiki vicino a Ni nji Tagil. Schema generale di piano e casa unifamiliare. Progetto.
- Casa dei Pionieri a Mosca, interni. Progetto e realizzazione.

1938

- Piano di sviluppo della costa meridionale della Crimea. Progetto.
- Complesso dei giovani pionieri Grande Artek nella costa meridionale della Crimea. Progetto.
- Sanatorio per il Commissariato Popolare dell'Industria pesante (Narkomtja prom) a Kislovodsk: scalinata monumentale nel parco e parte degli interni del sanatorio. Progetto e realizzazione.
- Fontana Cristallo. Progetto.

1940

- Tipografia e sede del quotidiano "Izvestija". Progetto e concorso.
- Casa di riposo per il Commissariato dei Metalli non ferrosi (Narkomsvetmet), vicino a Mosca: corpo principale e parco. Progetto.

Bibliografia generale

ALEKSANDROV P. A., CHAN-MAGOMEDOV S. O., *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano, 1978.

BACULO A., (a cura di), *Architettura e informatica*, Napoli 2000.

CASABELLA, n. 435, (numero monografico) *Tre scuole: Bauhaus/Vchutemas/Ulm*, Electa, Milano, 1978.

CATALOGO, *Parigi-Mosca 1900-1930*, Centre Gorges Pompidou, Paris, 1979.

CELANT G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.

CONTEMPORARY AMERICAN ARCHITECTS, Volume III, Taschen, Londra, 1997

CREPALDI G., *XX Secolo – Pittura*, Electa, Milano, 2001.

EL CROQUIS, *Oma / Rem Koolhaas 1992-1996*, el croquis editorial, Madrid, 1996.

DE FUSCO R., *Storia dell'Architettura Contemporanea*, Laterza, Bari, 1982.

DELL'AQUILA M., *La rappresentazione geometrica dell'Architettura*, Edizioni Giannini, Napoli, 1990.

DELL'AQUILA M., *Il luogo della geometria*, Arte tipografica, Napoli, 1999.

DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Schwarz, Milano, 1959.

DE RUBERTIS R., *Il disegno dell'Architettura*, Roma 1994.

FINIZIO L. P., *L'Astrattismo costruttivo. Suprematismo e Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

FLORENSKIJ P., *Le porte regali*, Adelphi, Milano, 1977.

FOSSO M. E MERIGGI M., *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.

GOZAK A., E LEONIDOV A., *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.

GRAY C., *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames and Hudson, Londra, 1962.

GUCCIONE M., *Zaha Hadid – Opere e progetti*, Umberto Allemandi &C., Torino, 2002.

IVANOVA-VEEN L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.

KHAN-MAGOMEDOV S. O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.

KHAN-MAGOMEDOV S., *Vhutemas –Moscou 1920-30*, Editions du Regard, Parigi, 1990.

KOMAROVA L., *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.

MAËEL O., MERIGI M., SCHMIDT D., VOLÈOK JU., *Una città possibile – Architetture di Ivan Leonidov 1926 /1934*, TriennaleElecta, Milano, 2007.

MERIGGI M., *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov, 1926-34*. La Triennale di Milano, Electa, Milano 2007.

MISLER N., *Avanguardie russe*, ART dossier n. 41, Giunti Editore S.p.a., Firenze-Milano, 1989.

MONEO R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa spa, Milano, 2005.

OLMO C., *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, UTET, Torino; *Leonidov, Ivan Il'ich*, a cura di Irina Terechova, 2001.

OLMO C. E DE MAGISTRIS A., (a cura di), *Jakov Cernihov*, e, UTET, Torino, 1995.

FLORENSKIJ P., *Lo spazio e il tempo nell'Arte*, Adelphi, Milano, 1995.

QUILICI V., *L'architettura del Costruttivismo*, Laterza, Bari, 1969.

QUILICI V., *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

QUILICI V. E KHAN-MAGOMEDOV S. O., *Ivan leonidov*, Institute for Architectur and Urban Studies, Rizzoli International, New York, 1981.

RASSEGNA, n. 43 (numero monografico), *Il Costruttivismo*, C. I. P. I. A., Milano, 1990.

RAY M., *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992.

SGROSSO A., *Il problema della rappresentazione dello spazio attraverso i tempi*, Napoli, 1984.

SGROSSO A., *Note di Fotogrammetria applicate all'Architettura*, Napoli, 1979.

STARR S. F., *Il padiglione di Melnikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.

Capitolo 1

1. Aleksandr Rodèenko, *AMO*, 1929. In Misler N., *Avanguardie russe*, ART dossier n. 41, Giunti Editore S.p.a., Firenze-Milano, 1989.
2. Kasimir Malevich, *Alpha*, 1920. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
3. Kasimir Malevich, *Gota*, 1923. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
4. Nikolai Kolli, *Il cuneo rosso*, 1918. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
5. El Lissitsky con Il'la Chashnik, *Progetto per tribuna e per piazza a Smolenks*, 1920. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
- 6-8. El Lissitsky, *La staffa della nuvola*, 1924-25. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
9. Naum Gabo, *Costruzione nello spazio: librarsi*, 1929-30. In Misler N., *Avanguardie russe*, ART dossier n. 41, Giunti Editore S.p.a., Firenze-Milano, 1989.
10. V. E. Tatlin, *Rilievo pittorico*, 1913-14. In M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992.
11. Aleksandr Rodèenko, *Costruzione spaziale n. 5 e n. 6*, 1973. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
12. Aleksandr Rodèenko, *Costruzione spaziale n. 9 e n. 11*, 1973. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
13. Gustav Klucis, *Progetto di schermo, tribuna, chiosco*, 1922. In Misler N., *Avanguardie russe*, ART dossier n. 41, Giunti Editore S.p.a., Firenze-Milano, 1989.
14. El Lissitsky, *Proun R.V.N.2*, 1923. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
15. El Lissitsky, *Proun n. 93*, 1923. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
16. Kasimir Malevich, *Croce nera, cerchio nero, Quadrato nero*, 1923. In Crepaldi Gabriele, *XX Secolo – Pittura*, Electa, Milano, 2001.
17. L. Popova, *schizzo per la scena de "Le cocu magnifique"*, 1922. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
18. A. Vesnin, *Elementi scenici per la costruzione teatrale de L'uomo che fu Giovedì*, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
19. I. Leonidov, con gli studenti del Corso di Composizione diretto A. Vesnin, 1925. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il*

- suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
20. Scuola Stroganof per le arti applicate, in seguito sede del Vchutemas. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
 21. Studi svolti dagli studenti del primo anno sullo spazio, 1925. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
 22. Gruppo di laureati della facoltà di architettura del Vchutemas, 1927. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
 23. N. Kiseleva, studentessa del Vchutemas durante una gara, 1920. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
 24. Sport praticati al Vchutemas dagli studenti. In L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Roma, 1996.
 25. I. Sobolev, studente del Vchutemas, *Progetto di edilizia residenziale*, 1923. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 26. O. Ivanov, studente del Vchutemas, *Residenza estiva*, 1929. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 27. M. Korzhev, studente del Vchutemas, *Esercitazioni sulla massa ed il volume*, 1922. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 - 28-29. N. Sokolov, studente del Vchutemas, *Esercitazioni sulla massa ed il volume*, 1929. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 30. V. Balikhin, studente del Vchutemas, *Biblioteca*, 1921. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 31. M. Zirov, studente del Vchutemas, *Centro commerciale*, 1929. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 32. M. Korzhev, studente del Vchutemas, *Stadio rosso*, 1926. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 33. N. K. Korzhev, studente del Vchutemas, *Sperimentazione sulle costruzioni aeree*, 1922. In Ivanova-Veen L. I., 250 years of the Moscow Architectural School. Exhibition at the New Manezh, Moscow, 2000.
 34. Iakov Chernikhov, *La città dei grattacieli, fantasia architet-*

- tonica 101, n. 15, 1925-33. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
35. Iakov Chernikhov, *Centrale idroelettrica – fondamenti dell'architettura dei modelli*, n. 149, 1925-29. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
 36. Iakov Chernikhov, *Schizzo architettonico – fantasia architettonica* 101, n. 56, 1925-33. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
 37. B. Saqkulin, *Schema della rete dei trasporti pubblici per Mosca*, 1922. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 38. S. Šestakov, *Il piano della grande Mosca*, 1921-25. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 39. Fotomontaggio del dirigibile Zeppelin sulla prospettiva a volo d'uccello di I. Leonidov per l'insediamento di Magnitogorsk, sul frontespizio del n. 4 della rivista "SA" del 1930. In M. Meriggi, *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov, 1926-34*. La Triennale di Milano, Electa, Milano 2007.
 40. Foto dell'autore presso l'archivio del MUAR di Mosca.
 41. M. Ginzburg, Progetto per il concorso del *Palazzo dei Soviet a Mosca*, 1932. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 42. Fratelli Vesnin, Progetto per il concorso del *Palazzo dei Soviet a Mosca*, 1932. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 43. Le Corbusier, *Le ville radieuses*, 1931.

Capitolo 2

1. Modello tridimensionale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20. Elaborazione grafica dell'autore, 2002.
2. El Lissitzky, *Tatlin mentre lavora al "Monumento alla III Internazionale"*, 1921-22. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
3. Prospetto laterale del tridimensionale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20. In M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992.
- 4-6. Scomposizione degli elementi del modello tridimensionale del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20. Elaborazione grafica dell'autore, 2002.
- 7-8. Tatlin al lavoro sul modello, 1920. In M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992.
9. Proiezioni ortogonali del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20. Elaborazione grafica dell'autore, 2002.
- 10-11. Il modello del Monumento alla III Internazionale Socialista, esposto nel laboratorio dei Mosaici all'ex Accademia di Belle Arti, Pietrogrado, novembre 1920. In M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885/1953*, Officina, Roma, 1992.
12. Vista prospettica e assonometria ortogonale del

- Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20. Elaborazione grafica dell'autore, 2002.
13. Il modello del Monumento alla III Internazionale di V. Tatlin, 1919-20, rimontato ed esposto a Mosca, 1920. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 14. Schizzo prospettico con il volume cilindrico a pianta ellittica, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 15. Schizzo preparatorio di Aleksandr Vesnin, 1920. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 16. Pianta del piano terra, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 17. Pianta del piano primo, secondo e terzo, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 18. Pianta del piano quarto, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 19. Sezione longitudinale, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 20. Prospetto frontale, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 21. Prospettiva a quadro verticale, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 22. Prospettiva a quadro inclinato, fratelli Vesnin, 1922-23. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 23. Fotomontaggio di Rodèenko, con la prospettiva del palazzo del lavoro accostata all'immagine dell'incrociatore Aurora, 1923. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
 24. Progetto di Mel'nikov per il sarcofago di Lenin, 1924. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 25. Prima variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 26. Seconda variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 27. Terza variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 28. Quarta variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 29. Quinta variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 30. Sesta variante del padiglione di Mel'nikov a Parigi, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 31. Pianta e prospetto della sesta ed ultima variante. In Catalogo, *Parigi-Mosca 1900-1930*, Centre Gorges Pompidou, Paris 1976, 1979.
 32. Pianta del piano terra, prospetto frontale e laterale, del

- padiglione di Parigi, 1925. In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
33. Pianta del primo livello, sezione longitudinale e prospetto laterale, del padiglione di Parigi, 1925. In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
 34. Foto del modello, di D. A. Selišëev. In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
 35. Foto del modello, di D. A. Selišëev. In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
 36. Fotografia ufficiale del padiglione, di Arthur Sprague. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 - 37-38. Foto dell'interno del padiglione con il club operaio progettato da Aleksandr Rodëenko, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 39. Foto dell'esterno del padiglione, di Eva Auer, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
 40. Foto dell'esterno del padiglione, di Arthur Sprague, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.

Capitolo 3

1. Schizzi e progetti nell'opera di I. Leonidov. Elaborazione grafica dell'autore.
2. Ivan Il'ich Leonidov, al primo anno del Vchutemas, 1921. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
3. Leonidov con un gruppo di studenti del Vchutemas, 1926. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
4. K. Mel'nikov, *Padiglione dell'Esposizione Internazionale di Parigi*, 1925. In S. F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, 1925, Officina, Roma, 1979.
5. Foto del plastico dell'Istituto Lenin, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
6. Progetto di concorso per l'edificio del Tsentrosoiuz, Mosca, 1928. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
7. Palazzo della Cultura per il Distretto Proletarskii, 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
8. Prospettiva di una delle torri del Progetto per il Concorso del Commissariato dell'Industria Pesante, Mosca, 1934. In

- A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
9. Plastico del Progetto dell'insediamento urbano a Magnitogorsk, 1930, eseguito da P. Pfeiffer 2006. In M. Meriggi, *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov, 1926-34*. La Triennale di Milano, Electa, Milano 2007.
10. Schizzo prospettico della Città di Magnitogorsk, 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 11-12. Eugène Freyssenet, foto della Costruzione dell'Hangar per dirigibili a Orly, 1920. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 13-14. Foto di alcuni dirigibili del 1920. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
15. Fotomontaggio del progetto dell'Istituto Lenin sulle Colline Lenin, I. Varlamov e D. Karelin, 2002. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
16. Progetto di ampliamento della Costa sud della Crimea, 1935-1937. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
17. Progetto di ampliamento della Costa sud del Greater Artek, 1937. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 18-20. Scalinata nel sanatorio "Ordzonikidze" a Kislovodsk, 1937-38. In P.A. Aleksandrov – S.O. Chan Magomedov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano 1978.
21. Ivan Leonidov, Casa del Governo ad Alma Alta, 1928. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
22. Villa D'Este a Tivoli. In Renato De Fusco, *Mille anni di Architettura in Europa*, Laterza, Bari.
23. Pianta di un giardino egiziano. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 24-26. Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, 1904. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
27. Città del Sole, 1934-1959. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 28-29. Foto di alcuni disegni originali di Leonidov, conservati al MUAR di Mosca. Foto dell'autore, 2005.
30. Complesso metallurgico di Magnitogorsk, 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
31. Progetto di concorso per la Casa dell'Industria a Mosca, 1929-30. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.

32. Progetto di concorso per il Palazzo della Cultura Mosca 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
33. Progetto per un Circolo operaio, Mosca, 1926. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
34. Progetto del Club di tipo sociale nuovo –variante A-, Mosca 1928. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
35. Progetto del Club di tipo sociale nuovo –variante B-, Mosca 1928. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 36-37. Commissariato dell'Industria pesante-Narkomtiashprom, Mosca, 1934. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
38. Cottage di Kliuchiki, Nizhnii Tagil, 1935. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
39. Progetto di ampliamento della Costa sud della Crimea, 1935-37. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
40. Casa Editrice del giornale Izvestija, Mosca, 1939-40, disegno su carta lucida. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
41. Casa Editrice del giornale Izvestija, Mosca, 1939-40, pittura su legno. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
42. La Città del Sole, 1943-59. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
43. I. Leonidov, "Dizionario delle Forme", schizzi 1935-37. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
44. Foto dall'alto del plastico dell'Istituto Lenin, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
45. Sezione dell'auditorium e del deposito libri dell'Istituto Lenin, 1927. In P.A. Aleksandrov – S.O. Chan Magomedov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli Editori, seconda edizione, Milano 1978.
46. Assonometria dell'Insediamento urbano socialista di Magnitogorsk, 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
47. Schizzo prospettico dell'Insediamento urbano socialista di Magnitogorsk, 1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan*

- Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
48. Banshaft, Lever-Haus, New York, 1950. In Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari, 1982.
- 49-52. Schizzi di studio, 1929-1930. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.

Capitolo 4

1. I. Leonidov, *Progetto per il Commissariato dell'Industria pesante (Narkomtiazhprom)*, Mosca, 1934. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
2. Kasimir Malevich, *Gota*, 1923. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
3. K. Mel'nikov, *Plastico del progetto per la Sede del quotidiano moscovita "Leningrad Prava"* (realizzazione di J. Aulaman), 1924. In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
4. K. Mel'nikov, *Prospettiva della "Leningrad Prava", 1924* (realizzazione di J. Aulaman). In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
5. K. Mel'nikov, *Proiezioni ortogonali del "Leningrad Prava", 1924* (realizzazione di J. Aulaman). In Mario Fosso e Maurizio Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
6. Aleksandr, Leonid e Viktor Vesnin, *Sede moscovita del quotidiano "Leningrad Prava", 1924*. In V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
7. Aleksandr, Leonid e Viktor Vesnin, *Modello della Sede moscovita del quotidiano "Leningrad Prava", 1924*, (ricostruzione del 1971 della Norwich University of East Anglia). In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
8. I. Leonidov, *Pianta della Sede moscovita del quotidiano "Izvestija", 1926*. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
9. I. Leonidov, *Prospetto della Sede moscovita del quotidiano "Izvestija", 1926*. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
10. I. Leonidov, *Prospettiva della Sede moscovita del quotidiano "Izvestija", 1926*. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
11. Analisi geometrica e Assonometria isometrica della Casa Editrice Izvestija, 1926. Elaborazione grafica dell'autore.
12. Restituzione fotogrammetrica e prospettiva della Casa Editrice Izvestija, 1926. Elaborazione grafica dell'autore.

13. I. Leonivov, *Planimetria generale dell'Istituto Lenin*, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
14. I. Leonivov, *Pianta terra e prospetto dell'Istituto Lenin*, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
15. I. Leonivov, *Schizzo prospettico del deposito libri*, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
16. I. Leonivov, *Schizzo prospettico dell'auditorium*, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 17-18. Foto del plastico costruito da I. Leonidov *dell'Istituto Lenin*, 1927. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
19. Prospetto laterale dell'Istituto Lenin, 1927. Elaborazione grafica dell'autore.
20. Prospetto, pianta e assonometria isometrica dell'Istituto Lenin, 1927. Elaborazione grafica dell'autore.
21. Plastico del modello dell'Istituto Lenin, 1927 (modello ricostruito dal MUAR di Mosca). In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
22. Prospettiva a quadro verticale dell'Istituto Lenin, 1927. Elaborazione grafica dell'autore.
23. Prospettiva a quadro inclinato. Elaborazione grafica dell'autore.
- 24-27. Modello ricostruito dell'Istituto Lenin, 1927, dall'Università di Stoccarda, allievi A. Mutschelknaus, J. Voss, 1992-93. In Celant G., *Arti e Architettura 1900/1968*, Skira, Genova, 2004.
28. Planimetria generale, prospetto laterale e prospettiva a quadro verticale. Elaborazione grafica dell'autore.
29. Pianta del piano terra, prospetto frontale e prospettiva a quadro inclinato. Elaborazione grafica dell'autore.
30. Assonometria isometrica. Elaborazione grafica dell'autore.
31. Planimetria generale della Piazza Rossa, Mosca, 1932. In Quilici Vieri e Khan-Magomedov, *Ivan leonidov*, Institute for Architectur and Urban Studies, Rizzoli International, New York, 1981.
32. I. Golosov, *Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia hprom*, Mosca 1932. In Khan-Magomedov Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.
33. K. Mel'nikov, *Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia hprom*, Mosca 1932. In Khan-Magomedov Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.
34. Mordinov, *Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia hprom*, Mosca 1932. In Khan-Magomedov

- Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.
- 35.** Fratelli Vesnin, *Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia hprom*, Mosca 1932. In Khan-Magomedov Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.
- 36.** I. Fomin, *Progetto per il Concorso della Sede del Narkomtia hprom*, Mosca 1932. In Khan-Magomedov Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture, The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, Londra, 1983.
- 37.** I. Leonidov, *Fotomontaggio di una vista del Cremlino dal fiume Moscova con la Sede del Narkomtia hprom*, 1932. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.
- 38.** I. Leonidov, *Schizzo dal fiume Moscova del progetto del Narkomtia hprom*, 1932. In A. Gozak e A. Leonidov, *Ivan Leonidov-The complet work*, Rizzoli International publication, ICN, New York, 1988.